Coordonatorul colecției:
Prof. univ. dr. REMUS RUS

COLECȚIA „ORIZONTURI SPIRITUALE"

MICHEL QUENOT

ICOANA

FEREASTRĂ SPRE ABSOLUT

Traducere, prefață și note
de Pr. dr. Vasile Răducă

Editura Enciclopedică
București, 1993

Grafica colecţiei şi coperta:
VENIAMIN & VENIAMIN

Michel Quenot, *L'Icône*
© Editions du Cerf/Fides
Collection **Bref**, fondée par François Boespflug

Lucrare tipărită cu sprijinul
Institutului „Glaube in der zweiten welt", Elveţia

Toate drepturile asupra acestei versiuni sunt rezervate
Editurii Enciclopedice

ISBN 973-45-0065-1

Prefaţă

Icoana, obiect de cult şi operă de artă, este specifică religiei creştine, şi mai precis, Bisericii ortodoxe. De altfel, numai în Biserica ortoxodă se poate vorbi de un cult al icoanelor. Dacă iudaismul a fost considerat o religie a cuvântului (prin care Dumnezeu a vorbit poporului ales, l-a educat şi l-a pregătit pentru venirea lui Mesia), iar elenismul o religie a imaginii (religie în care, neexistând o revelaţie supranaturală, cultura cu elementele ei vizuale a prevalat asupra religiei), creştinismul este deodată religie a Cuvântului întrupat şi a imaginii; este deodată cult şi cultură.

Cuvântul prin care Dumnezeu vorbea poporului evreu în Vechiul Testament a venit în istorie şi lumea a văzut slava Lui, „slavă ca a Unuia-născut din Tatăl, plin de har şi de adevăr" *(Ioan,* 1, 14). Mesajul lui Hristos se adresează întregii personalităţi umane. Toate facultăţile persoanei umane sunt căi solicitate spre receptarea mesajului dumnezeiesc. Văzul, auzul, inima, puterea de judecată, toate, concură la receptarea nefragmentară a aceluiaşi adevăr. Apostolii au propovăduit Adevărul (Hristos) pe care l-au auzit prin cuvânt, l-au văzut cu ochii lor, l-au atins cu mâinile lor, l-au contemplat în toată frumuseţea Cuvântului vieţii (*Ioan*, 1, 1—2).

Ceea ce au auzit şi au văzut, Apostolii au propovăduit, de aceea în mesajul pe care creştinismul îl dă lumii, alături de

cuvântul auzit și înțeles stă și imaginea, chipul Celui care rostea adevărul și din care iradia puterea tămăduitoare. Spre a prinde adevărul momentului Hristos în istorie, Sfântul Evanghelist Luca, medicul și pictorul, a înfățișat adevărul „despre faptele deplin adevărate... așa cum ni le-au lăsat cei ce le-au văzut de la început" (*Luca*, 1, 1–2) scriind Evanghelia și zugrăvind chipurile Mântuitorului Hristos și al Sfintei Sale Maici. Evanghelistului Luca i se atribuie șase sute de icoane, care constituie modelele după care au fost reproduse în tradiția creștină icoanele Mântuitorului și ale Sfântei Sale Maici. Iată pentru ce icoana este nedespărțită de cuvânt în procesul de transmitere a Revelației. Primind mesajul creștin în felul acesta, oamenii primesc până la sfârșitul veacurilor nu numai cuvântul, ci și fața omenească a Celui care a rostit cuvântul, și prin ea, „chipul" cel nevăzut al Dumnezeirii, izvor al tuturor chipurilor omenești, deci și al chipului naturii umane asumate de Fiul lui Dumnezeu. Prin icoană, creștinismul poate privi spre Absolut cu ochii luminați de credință și har.

Icoana nu este, așadar, o apariție târzie în tradiția creștină, ci, din punct de vedere istoric, ea are începutul în epoca apostolică. Spre sfârșitul perioadei iconoclaste, patriarhul Nikifor al Constantinopolului avea să scrie în acest sens , următoarele: „a zugrăvi și a vedea în icoană pe Hristos nu a început cu noi, nici cu generația noastră, nici nu este vreo nouă născocire. Pictarea icoanelor are autoritatea timpului, ea se distinge prin vechime, este de aceeași vârstă cu propovăduirea evanghelică... Aceste sfinte icoane au apărut de al început împreună cu credința și au înflorit împreună cu ea. Ele sunt o lucrare a apostolilor, care este pecetluită de părinți... Ei au descris faptele minunate înfățișându-le nu numai în cărți, ci și în imagini. Prin urmare, cel ce primește cele scrise, va primi în mod necesar și reprezentarea... căci ceea ce adesea mintea nu a prins din auzirea cuvântelor, prinzându-le vederea, le-a explicat mai clar." (Adv. Epiph. la *I Pitra, Spicil. Solesmense*, P. G. 100, t. IV, 313—314).

Icoana este un chip, o reprezentare, dar nu orice chip și

orice reprezentare, ci un chip reprodus după criterii precise, impuse nu numai de regulile artei, și ale cuturii, ci, mai ales, de doctrina Bisericii. Acesta este motivul pentru care nu orice pictură cu subiect religios poate fi sfințită și, prin urmare, poate deveni icoană. Nu poate fi icoană nici acea pictură religioasă în care pictorul caută să se exprime mai întâi pe sine. Pictorul de icoane, după cum arată și autorul acestei cărți, nu caută să se exprime pe sine în icoană, ci învățătura Bisericii.

Două sunt rațiunile profunde pe care se fundamentează icoana ca obiect de cult: Întruparea Logosului dumnezeiesc și nevoia de concret a omului. Prin Întrupare, materia a devenit mijloc prin care se poate exprima Dumnezeu, iar omul simte nevoia receptării mesajului lui Dumnezeu cu toată ființa lui, prin toate căile de acces ale lumii exterioare către adâncul ființei Sale. Prin limbajul culorii, prin icoană, deci, ni se descoperă altfel, dar nu diferit, ceea ce se exprimă prin cuvânt. De aceea icoana nu poate lipsi din misiunea sfântă a Bisericii. Chiar denominațiunile neoprotestante (care resping cultul icoanelor) se servesc de o serie de reprezentări care le sugerează pe cele vestite prin cuvânt. Toate acestea dovedesc nevoia omului de instruire prin imagine, estompată de mișcările sectare, iar imaginile caricaturale și de prost-gust ale materialelor propagandistice sectare dovedesc pe de o parte că predispoziția omului de a vedea chipul celui căruia i se adresează a fost deviată, neputând fi însă anihilată, și, pe de altă arte, că acea tendință firească a omului a pierdut orientarea dată de Biserică. De la îndrumarea Bisericii s-au sustras și o parte din actualii „făuritori" de „icoane", dar și mulți dintre creștinii obișnuiți. Primii, de cele mai multe ori nu mai respectă tehnica și disciplina pictării unei icoane, ceilalți reduc icoana la nivelul unui obiect istoric (eventual valoros pentru vechimea lui, nu pentru ceea ce el reprezintă), la nivelul unui obiect aducător de noroc și în cel mai fericit caz, la nivelul unei opere de artă, demn de un colț al casei sau de vreun muzeu.

Toate sunt reducțiuni și profanări ale icoanei, toți uitând că prin sfințire, o reprezentare religioasă realizată dacă se

respectă disciplina statornicită de Biserică, depășește sfera artei, devenind un obiect de cult, un simbol, adică o punte care unește lumea văzută cu cea nevăzută, o „Fereastră spre Absolut", așa cum își intitulează Michel Quenot lucrarea de față.

Autorul cărții care vede lumina tiparului și la noi, unul din puținii buni cunoscători ai icoanei, este profesor în Elveția și a descoperit Ortodoxia contemplând icoanele. Înțelegând atât tehnica realizării, cât și teologia icoanei, el ne-a oferit o sinteză de cea mai bună calitate a ceea ce reprezintă și semnifică icoana. Nu numai cunoscător al icoanei, dar și sensibil la mesajul ei, Michel Quenot ne prezintă motivația teologică a icoanei, istoria cultului icoanelor și perturbările constatate de-a lungul secolelor, tehnica realizării icoanei, dar și câteva icoane, învățându-ne să descifrăm mesajul acestora. Într-o manieră concisă, într-un stil simplu și direct, uneori tranșant, dar întotdeauna onest, autorul nu numai că ne relatează despre icoană, dar fiind el însuși un om evlavios, ne introduce în taina contemplării lui Dumnezeu prin frumusețea sacră.

Cartea *Icoana. Fereastră spre Absolut* este totodată o mărturisire de credință prin intermediul artei sacre.

Pr. dr. Vasile Răducă

Introducere

Icoana este la modă. Și, la prima vedere nu este nimic surprinzător, într-o civilizație în care imaginea este stăpână. Foarte căutată în lumea culturii, ea dă loc la numeroase expoziții, iar colecțiile particulare s-au înmulțit de-a lungul ultimelor decenii. Această predilecție ridică motivări uneori opuse, dovada în acest sens constituind-o interesul pe care-l arată pentru icoană, atît credincioșii, cît și necredincioșii. Unii dintre aceștia din urmă văd în icoană o operă de artă pe care o apreciază pentru înalta ei valoare estetică. Alții găsesc în icoană o savoare exotică sau simt o irezistibilă atracție pentru icoană, cu toate că nu-și explică de unde provine ea. Cît despre credincioși, trebuie desigur, menționați cei pe care Ortodoxia îi fascinează și care recunosc în icoană locul unde se întâlnesc în aceeași înrudire spirituală. Majoritatea creștinilor din Occident însă nu cunosc bogăția icoanei, fiind uneori prea marcați de un iconoclasm (acțiunea de distrugere a icoanelor) ce renaște mereu, sau de ilustrații pioase, din care sacrul este totuși absent. Un semn important este faptul că din ce în ce mai mulți tineri doresc să cunoască mai bine icoana. Ar fi naiv să nu vedem în aceasta decît o admirație trecătoare. Nu este, oare, o chemare a inimii perceperea confuză a unui adevăr. Pentru că, înainte de a fi frumoasă, icoana trebuie să fie adevărată, și aceasta, cu atît mai mult cu cît imaginea atinge

inima înainte de a atinge inteligența. Astăzi, când chipul uman este atât de brutalizat, când discriminnarea rasială persistă, când atâția oameni suferă de lipsa comunicării adevărate, chipurile acestea strălucind cu o lumină venită din altă parte ne uimesc și ni se adresează. Ele vorbesc despre Dumnezeu, dar și despre oameni.

Extrem de vast în timp și în spațiu, subiectul depășește cadrul unui studiu atât de restrîns ca acesta. Intenția noastră este de a oferi celor pe care-i interesează icoana, fără să o cunoască totuși, cîteva chei de lectură care vor permite o înțelegere a esențialului. Pornind de la un scurt istoric al iconografiei creștine, delimităm domeniul religios pe care se construiește icoana, înainte de a aprecia locul pe care ea îl ocupă actualmente în Biserica ortodoxă. Scoaterea în evidență a ceea ce înseamnă icoana impune o confruntare cu arta religioasă din Occident, dar totodată, și o analiză detaliată a culorilor și a legăturilor dintre cuvânt și vedere. Analiza câtorva icoane duce în cele din urmă în mod logic la o încercare de reflecție teologică.

Iubirea pentru frumusețe (*filocalia*, în grecește) ne satisface și ne umple de bucurie. Această frumusețe țâșnește din privirea lui Dumnezeu care pătrunde lumea cu energiile dumnezeiești. Numai în El ne este dat să descoperim frumusețea tuturor lucrurilor. Trebuie să coborâm în liniștea și singurătatea propriei inimi, pentru a asculta vibrând inima lumii transfigurată.

Dedicată bărbaților și femeilor care sunt în căutarea acestei frumuseți — dar oare, nu suntem toți prin natura noastră? — lucrarea de față vorbește despre un „umanism autentic, vizualizat". Oare, nu vorbește fiecare icoană despre un Dumnezeu făcut Om pentru ca omul să poată deveni dumnezeu?

A reduce icoana la nivelul unei opere de artă înseamnă a o goli de funcția ei primordială. „Teologie în imagine", ea anunță prin culori și face prezent ceea ce Evanghelia proclamă prin cuvânt. Icoana este, așadar, unul din aspectele Revelației divine

și ale comuniunii noastre cu Dumnezeu. Credincioșii ortodocși adunați într-o biserică pentru liturghie stabilesc legătura cu Biserica cerească prin intermediul icoanelor și rugăciunilor liturgice.

În lucrarea sa magistrală, *Ortodoxia* prestigiosul teolog Serge Bulgakov subliniază că „fiecare ramură istorică a creștinismului universal a primit un dar deosebit care-i este specific: catolicismul a primit darul organizării și al autorității, protestantismul a primit darul moral al onestității intelectului și vieții; popoarelor ortodoxe, și mai ales celor din Bizanț și din Rusia le-a fost dat să vadă frumusețea lumii duhovnicești".

Dar, icoana exprimă Ortodoxia. Ca și Cuvântul, ea transmite Tradiția Bisericii, de unde necesitatea de a defini ceea ce este.

Termenul „icoană" poate fi uzurpat și a și fost adesea începând cu secolul al XVIII-lea și mai ales în zilele noastre, cu toate că asistăm la o renaștere promițătoare. Dar există și deșeuri și trebuie să știi să le descoperi. Mai mult, mentalitatea noastră occidentală tinde să o reducă la nivelul unui tablou religios — în sensul romano-catolic — ceea ce ea, de fapt, nu este. O asemenea confuzie implică însăși negarea specificității ei.

Subiectul reprezintă în sine o lume. Invenție bizantină, icoana a fost creată în secolul al V-lea. Imperiul Roman de Răsărit cade în 1453. Cu popoarele balcanice și slave, istoria icoanei traversează cu pași mari spațiul și timpul.

Desigur, icoana este strîns legată de evoluția curentelor de gândire care traversează creștinătatea. Arta catacombelor oferă numeroase exemple în acest sens. Iconoclasmul, hristologia (doctrina despre Hristos) pnevmatologia (doctrina despre Duhul Sfînt), toate, se regăsesc răsfrînte în icoana supusă *canoanelor*, care sunt un fel de bariere impuse de Biserică în funcție de o teologie.

Dacă arta exprimă o concepție despre lume, ea este înainte de toate limbaj, și, ca atare, elaborat. Ca să-l înțelegi, se cere cunoașterea vocabularului și a sintaxei. Mai mult decât o

operă de artă, icoana face apel la arta care permite trecerea de la vizibil la Invizibil. Structurile ei, foarte rafinate merg în această direcție. A ignora aceste structuri, înseamnă a te priva de elemente esențiale necesare lecturii. Înțelegerea deplină a icoanei necesită, într-adevăr, o înțelegere a ansamblului.

Nici numai estetică, nici numai spirituală, frumusețea icoanei este interioară și își are izvorul în arhetipul (modelul) ei. Desigur, această frumusețe scapă simplului estetician, căci descoperirea esenței profunde a icoanei solicită celui care o contemplă iluminare interioară. El trebuie să primească Lumina care este Dumnezeu însuși (*Ioan* 1, 9, și 8, 12) pentru ca privirea curățită de patimi să perceapă lumina taborică transfigurând materia.

V-am ruga să ne permiteți să prefațăm paginile care urmează de rugăciunea pe care o rostește pictorul de icoane înainte de a-și începe lucrarea:

„Tu, Doamne Dumnezeule, Stăpîne a toate, luminează și îndreptează sufletul, inima și mintea robului Tău; călăuzește-mi mîinile ca să pot înfățișa cum se cuvine și în mod desăvârșit chipul Tău, al Sfintei Tale Maici și pe cele ale tuturor sfinților pentru slava, bucuria și înfrumusețarea Sfintei Tale Biserici!“

Capitolul I

Temeiuri

1. Originea și dezvoltarea icoanei

Preliminarii

A scrie o istorie a icoanei depășește cadrul acestui text succint. Această pictură, menită a fi venerată pare să fie creată în prima jumătate a secolului al V-lea. Ocazia o constituie aducerea la Constantinopol a portretului Sfintei Fecioare cu Pruncul (Odighitria), atribuită Sfîntului Luca. Fie că acesta a pictat sau nu una sau mai multe icoane ale Sfintei Fecioare, el este singurul evanghelist care a dat atâtea detalii despre ea. Considerat, pe drept sau pe nedrept, ca fiind primul pictor de icoane, el ne-a transmis, fără nici un dubiu, prima icoană *verbală*, schițându-i un fel de portret interior.

Această artă plămădită de teologie se îmbogățește de-a lungul secolelor, pornind din catacombe, dincolo de sinoade și de iconoclasmul purificator, atrăgând cu sine Părinți eminenți ai Bisericii, cum ar fi Sf. Vasile, Sf. Ioan Damaschinul, Sf. Teodor Studitul și atâția alții. Ieșită dintr-o cultură nouă (Bizanțul), care se menține mai bine de un mileniu (330—1453), icoana este într-un anume fel rezultatul unei sinteze a culturilor elină, romană și creștină. Însăși arta romană profită de această influență bizantină și, dacă țările slave nu pot fi reduse la Bizanț prin cultura lor, e totuși adevărat că arta lor nu ar fi cunoscut aceeași dezvoltare armonioasă fără această influență determinantă. Același duh și aceeași tehnică răspândită mult dincolo de

hotarele imperiului ne îndreptăţesc să vorbim de unitatea bizantină, recunoscând în acelaşi timp şi contribuţii specifice fiecărei naţiuni.

Înainte de a ajunge la arta propriu-zisă a primilor creştini, o analiză retrospectivă ne permite să înţelegem mai bine evoluţia ei.

Lumea ebraică

Refuzarea de către iudaism a oricărei reprezentări a divinităţii se explică prin legea transmisă lui Moise (*Ieşirea* 25, 18—22). Heruvimii de pe chivotul Legii nu constituie nici o încălcare a Legii, fiind modelaţi potrivit voinţei lui Dumnezeu (*Ieşirea* 25, 15). Cu toată teama de a nu recădea în idolatrie, există totuşi o mare toleranţă.

Frescele din secolul al III-lea, care împodobeau zidurile unei sinagogi din Dura-Europos, un mic oraş de pe malul occidental al Eufratului, reprezintă o mărturie fundamentală în acest sens. Se pare că aici este vorba despre cel mai vechi şi cel mai mare ansamblu de fresce consacrate unor teme din Vechiul Testament. Dar aici nu apare nici o urmă picturală a divinităţii, decît templul şi chivotul Legii, care-i transmit prezenţa. Aşadar, dacă uneori, pe drept cuvînt, se stabilesc legături strînse între cultul de la sinagogă şi cel creştin, orice demers asemănător la nivel de iconografie cere o prudenţă deosebită.

Grecii

La greci, a-i privi pe zei înseamnă să înnebuneşti sau să orbeşti. Cultul statuilor este criticat de filosofi. Cuvîntul *eikon* (chip, icoană) se situează într-adevăr, din punct de vedere etimologic, foarte aproape de *eidolon* (idol).

Romanii

În timp ce la greci portretul suveranului este adorat de cetăţeni, imitatorii lor, romanii, desfăşoară, la rândul lor, o tradiţie interesantă pentru cercetarea noastră. Difuzat la hotarele imperiului, portretul împăratului capătă valoare juridică, adică el este echivalent cu însăşi prezenţa acestuia. Orice act semnat în faţa acestui portret are aceeaşi validitate ca o semnătură dată în faţa împăratului însuşi. De ce să ne mirăm atunci că într-un atare context creştinii exploatează stilul ambiant? Diferă numai duhul.

Catacombele şi primii creştini

Catacombele marchează naşterea artei creştine. Aceasta artă apare chiar în momentul cînd expresionismul înlocuieşte o artă menita să redea formele şi volumul trupului omenesc. Căutarea unei noi expresii a mişcărilor sufletului în pictură se potriveşte perfect primilor artişti creştini. Cît priveşte catacombele, să nu uităm că este vorba, înainte de toate, de cimitire subterane în care oamenii mergeau să-şi cinstească morţii.

Religie interzisă, creştinismul cere atunci de la adepţii săi un greu tribut pentru credinţa lor, de unde tematica imaginilor referitoare la martiri, iar din Vechiul Testament, la intervenţia lui Dumnezeu în favoarea poporului ales: Noe, Avraam, Faraonul Egiptului, Moise lovind cu toiagul stînca din care ţâşneşte apă etc. Adesea se întâlneşte scena veterotestamentară a celor trei tineri în cuptorul cel de foc şi a lui Daniel eliberând-o pe Suzana acuzată de desfrâu de către bătrânii desfrânaţi. Artiştii creştini utilizează, de asemenea, din belşug sursele portretisticii păgâne a timpului lor. Filosofii se bucură de o înaltă consideraţie. Numeroase lucrări îi arată pe înţelepţi aşezaţi în semicerc (scenă regăsită în icoana Cincizecimii unde Apostolii sunt aşezaţi astfel), sau un filosof singur predând. Creştinismul îşi însuşeşte foarte repede aceste modele, pe care le modifică. Nu

deține el, oare, înțelepciunea avându-l în frunte pe Hristos, care dintr-o dată devine filosoful suprem? Subiect predilect pentru Orient, înțelepciunea va fi omagiată prin Aghia Sophia (în grecește Sfînta Înțelepciune), biserică din Constantinopol, ridicată de Iustinian II în 537 și care a fost sufletul creștinătății orientale, până când turcii au transformat-o în moschee după cucerirea orașului în anul 1453.

Simbolurile păgâne preluate de creștini și transformate sunt numeroase. Astfel, anotimpurile vestesc învierea, o corabie vestește belșugul și, dincolo de ea, Biserica. Păunul, porumbelul, palmierul și grădina ne trimit cu gândul la rai.

Dar creștinii nu se mulțumesc doar să schimbe sensurile simbolurilor existente, ei inventează noi simboluri, mai ales din secolul al II-lea. Închinarea magilor trimite la convertirea păgânilor la credință, înmulțirea pâinilor, la Cina cea de taină, vița de vie trimite la taina vieții divine la cei botezați, și așa mai departe.

Nu trebuie să ne înșelăm, această artă se vrea didactică. Păstrând esențialul, artiștii creștini urmăresc să întrețină prin artă și să susțină credința neofiților. Acest limbaj simbolic permite să se exprime ceea ce nu poate fi exprimat în mod direct. Într-o lume păgână și ostilă, el devine un fel de cod secret revelat catehumenilor puțin câte puțin. De teama persecuțiilor, chiar a profanărilor, primele trei secole prezintă cel mai adesea crucea reprezentată printr-o ancoră, printr-un trident sau pur și simplu prin monograma grecească a lui Hristos . Foarte răspândit în secolul al II-lea, peștele reprezintă simbolul cel mai important. Semn al fecundității în antichitate, apoi al erotismului în lumea romană, el devine formula condensată a Crezului. Compus din cinci litere, cuvântul grec IHTIS (pește) scoate în evidență formula: Iisus Hristos Theou Uios Sotir“, care se traduce cu expresia „Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul“.

Nu este nimic surprinzător în faptul că acest simbol se găsește pretutindeni, lucru despre care ne relatează Clement Alexandrinul (mort înainte de anul 215):

Pecețile noastre trebuie să fie împodobite cu un porumbel, sau cu un pește, sau cu o corabie cu pânzele sus, sau cu o liră, precum a făcut Policarp, sau cu o ancoră... (*Pedagogul* III, 59, 2).

Unitatea tematică și stilistică a simbolismului creștin din acea epocă poate să ne mire. Ea nu face decât să sublinieze strânsele raporturi existente între Bisericile locale din Italia, Africa de Nord, Spania și Asia Mică.

Victoria creștinismului

Atribuită Dumnezeului creștinilor, victoria repurtată de Constantin cel Mare asupra lui Maxențiu în 312 permite creștinismului, avansat din 313 la rangul de religie de stat, să înainteze pe scena lumii. Arta creștină ieșită din catacombe, ia locul temelor de inspirație păgână. Să ne gîndim la răsturnarea produsă! Creștinii își recuperează bunurile confiscate. Solicitați de aici înainte, artiștii lucrează, pentru noua religie, fără să se ascundă. Pentru întărirea credincioșilor și pentru convertirea celorlalți, nu numai artele decorative și arhitectura, dar mai cu seamă pictura au depus un efort deosebit. Convertirea împăraților la creștinism aduce după sine o mulțime de noi convertiți. Constantin cel Mare, imitat în acest sens de mulți mecenați, poruncește ridicarea unor noi biserici împodobite în mod deosebit. Adesea vizitatorii dobândesc în aceste biserici moaște sau obiecte care au venit în contact cu trupurile sfinților, încât permisiunea pe care Biserica o dă spre sfârșitul secolului al IV-lea de a se făuri portrete pentru a fi utilizate în cult nu face altceva decât să confirme o practică larg răspândită. Aceste portrete permiteau, desigur, să se întrețină amintirea celor pe care ele le reprezentau și să-i venereze, în ciuda puternicelor opoziții ale episcopilor teologi.

Inaugurat în anul 330, Constantinopolul, noua capitală imperială are să devină de-a lungul secolelor cetatea minunată, care îmbina viața profană cotidiană cu sacrul. Prestigiului împăratului roman de la Constantinopol îi corespunde în secolul al IV-lea o nouă reprezentare a lui Hristos, nu numai ca filosof sau

învățător, dar și ca erou juvenil, fără barbă pătruns de blândețe, sau ca stăpân ce tronează ca un împărat. Trebuie să recunoaștem că declararea lui Hristos, drept stăpân al universului creștin, și a împăratului ca reprezentant al său pe pămînt stabilește o legătură profundă între Biserică și Stat, legătură care n-a fost lipsită de neajunsuri. De aici înainte împăratul se impune fără dificultate ca stăpân absolut față de supușii săi și statele vecine. În ce-i privește pe episcopi, aceștia sunt în măsură să promoveze reprezentări ale lui Hristos, apte să li se dedice același cult ca portretelor împăratului.

Un exemplu elocvent al acestui cult îl constituie sărbătoarea inaugurării Constantinopolului, când poporul îngenunchea în fața chipului împăratului purtat în mod solemn pe străzi. Moștenire păgână: se înțelege că împăratul de curând câștigat de partea creștinismului, dar a cărui convertire definitivă nu va avea însă loc decât pe patul de moarte, nu dorea să renunțe dintr-odată la o atare cinste. Foarte încet va avea loc un transfer al ei spre persoana lui Hristos.

Justinian I

Răscruce strategică între Orient și Occident , Bizanțul profită de numeroasele contribuții ale culturilor vecine în crearea artei sale fundamental creștină, produs al unei vaste sinteze. Existent, după cum am spus, încă din prima jumătate a secolului al V-lea, portretul sacru există ca atare din vremea lui Justinian I (527—565), ultimul mare împărat roman. Sub domnia acestuia, perioadă numită și „vârsta de aur“, lumea bizantină își pregătește forma definitivă, foarte deosebită de universul roman. Imperiul său cuprinde aproape tot bazinul mediteranean și are scopul mărturisit de a realiza unitatea politică și religioasă a acestuia. Sfânta Sofia și celelalte Biserici din Constantinopol, Ierusalim, Ravenna și din alte părți, dovedesc geniul si spiritualitatea intensă a epocii. După Egon Sendler, portretul sacru primește armonia, ritmul și grația din Alexandria și din orașele grecești. Din Orient,

din Ierusalim și din Antiohia provin frontalitatea, realismul trăsăturilor, totuși fără naturalismul puțin greoi.

Practica de a scrie numele personajului reprezentat este preluată de creștini din tradiția păgână.

Egiptul

Pornind de aici, este interesant să comparăm portretele funerare egiptene din secolul al III-lea pictate în encaustică (procedeu de pictură, la vechii greci, în care culorile erau diluate în ceară) cu acele icoane foarte vechi din secolele al VI-lea și al VII-lea de la Mănăstirea Sfînta Ecaterina de la Muntele Sinai, care prezintă același procedeu.

Fixat deasupra capului mumiei, portretul defuntului, uneori completat cu inscripții, servea pentru identificarea acestuia. Există dovada că aceste efigii, descoperite în cea mai mare parte la Fayoum, erau realizate pe când persoana respectivă era în viață și că ele erau păstrate în casă, în amintirea ei. Copții, care susțin că au fost convertiți de Sfîntul Marcu, în jurul anului 70 d. Hr., au adoptat în chip firesc obiceiul local și puneau tăblițe de acest fel în mormântul pustnicilor și martirilor lor. Una dintre cele mai vechi icoane, cea a lui Hristos care îl ocrotește pe Ava Mena, starețul unei mănăstriri, ne oferă un exemplu minunat în acest sens.

Icoana cea nefăcută de mână

Pe lîngă moștenirea romană și egipteană, icoana ține de o altă tradiție de primă importanță pentru evoluția ei viitoare. Este vorba de *icoana cea nefăcută de mână*, trimisă de Mântuitorul Hristos lui Abgar, regele Edesei. Legenda povestește că regele fiind lepros, dorea să-l vadă pe Iisus și să stea de vorbă cu El. I-a trimis o mică delegație formată din oameni de la curte care l-a întâlnit, pe cînd Iisus predica oamenilor în Palestina. Iisus știa că patimile Sale se apropiau și că nu putea să dea curs dorinței regelui. În schimb, el și-a șters fața cu un ștergar și chipul

Lui s-a imprimat în mod minunat pe acest ştergar pe care l-a trimis lui Abgar. În felul acesta a luat fiinţă prima icoană, izvor şi bază a tuturor icoanelor. Trebuie să reţinem că istoria cu bucata de pânză a Veronicăi, pe care Iisus şi-ar fi imprimat chipul, prezintă un paralelism evident cu istoria chipului trimis lui Abgar. Cuvântul Veronica, de altfel, nu înseamnă el, oare, „icoană adevărată"?

Metode rafinate de investigaţie au permis să se scoată în evidenţă trăsăturile imaginii de pe faimosul giulgiu de la Torino, a cărui taină nu este deloc rezolvată prin cercetările recente de datare făcute cu Carbon 14. Trebuie să constatăm că o asemănare profundă şi de necontestat leagă chipul de pe giulgiul de la Torino de icoana cea nefăcută de mână. Coincidenţă stranie şi minunată!

Actele sinodului Quinisext din 691-692 (Regula 82, Mansi XI, col. 960) constituie prima menţiune oficială referitoare la icoană şi la importanţa ei pentru epoca respectivă. În acel text se cere artiştilor să nu-l mai reprezinte pe Hristos în mod simbolic prin Mielul antic, ci să înfăţişeze aspectul său omenesc, întruparea Sa prin care El a eliberat lumea.

Utilizarea termenului „icoană" se potriveşte cel mai bine din momentul în care chipul sfânt devine obiect de cult în întreaga Biserică. La începutul secolului al VIII-lea s-a ajuns la o exagerare: uneori evlavia friza superstiţia în aşa măsură, încât icoana unui sfânt trecut în viaţa de dincolo putea să fi socotită naş unui nou botezat. La Constantinopol, unii credincioşi ajungeau până acolo încât puneau pâinea euharistică pe o icoană înainte de a o consuma, obicei condamnat cu asprime.

Iconoclasmul

Opoziţia faţă de cultul icoanei, până atunci sporadică, dar exacerbată de iconoclasmul evreilor şi al numeroşilor arabi musulmani din provinciile orientale, ale imperiului roman, în secolul al VIII-lea, întâlneşte cutremurul stîrnit de împăratul bizantin Leon al III-lea Isaurul. Ridicându-se împotriva

reprezentării lui Hristos şi a sfinţilor, acesta consideră că asemenea reproduceri nu pot constitui obiect de venerare. Trebuie recunoscut faptul că numeroase motive de ordin economic şi politic nemărturisite au influenţat din culise, această criză cu consecinţe inestimabile.

Criza iconoclasmului ajunge la apogeu spre anul 730, iar sinodul de la Hiera (754), localitate din apropierea Constantinopolului, merge pe linia unei interdicţii, negând că taina lui Hristos cuprinde natura divină şi natura umană, adică unirea ipostatică. După sinodalii de la Hiera, dumnezeirea absoarbe natura umană.

În ciuda excomunicării iconoclaştilor de către papa Grigore al III-lea şi sinodul de la Roma din 731, condamnarea cultului icoanelor se soldează cu distrugeri masive de icoane răpite din biserici şi din locuinţele particulare. Iconofilii neîmpăcaţi, între care călugării, sunt socotiţi eretici, arestaţi şi torturaţi. Mănăstirile lor sunt jefuite, pământurile şi bunurile lor, confiscate.

Un călugăr, pe nume Nicodim, a fost dus într-o zi în faţa împăratului care i-a spus rânjind: „Nu vezi, călugăr prost, că oricine poate să calce pe chipul lui Iisus Hristos fără să necinstească persoana Sa?" Îndată, călugărul a aruncat pe jos o monedă cu chipul împăratului şi a răspuns: „Îmi este, aşadar, îngăduit să calc pe această monedă fără să vă dezonorez!" Cei de faţă l-au împiedicat să facă aşa ceva; au pus mâna pe el şi l-au ucis pentru că a dispreţuit chipul împăratului.

Această nouă erezie şi jignirile de tot felul ale puterii imperiale la adresa populaţiilor iconofile din provinciile italiene accelerează declinul Imperiului şi conţin în germene desprinderea lor definitivă de Bizanţ.

Sinodul al II-lea de la Niceea din 787 (cel de-al şaptelea sinod ecumenic, ce le ratifică pe cele patru precedente) se dovedeşte hotărâtor. Iconofilii suportă aici atacurile îndârjite ale iconoclaştilor şi apără cultul icoanelor cu toate argumentele teologice posibile. Victoria lor se soldează cu reintroducerea

cultului icoanelor, care provoacă o ultimă pâlpâire de violență la începutul secolului al IX-lea (813-842), mai ales sub împăratul Leon al V-lea Armeanul. Dar lumea monahală rezistă până la victoria finală din 843, care vede izbânda Ortodoxiei (dreptei credințe) asupra tuturor ereziilor. Ziua de 11 martie este instituită într-adevăr drept sărbătoare a Ortodoxiei, celebrându-se până astăzi în prima duminică din Postul Mare.

Nu trebuie, deci, să ne mire faptul că nu mai avem decât puține icoane anterioare acestei perioade iconoclaste. Cele mai vechi datează din secolele al VI-lea și al VII-lea și provin din regiuni foarte îndepărtate de Constantinopol: mănăstirile grecești și copte din Egipt, mănăstirea Sfânta Ecaterina din Sinai, Roma, Georgia creștinată din secolul al IV-lea.

În concluzie, nu este oare interesant să semnalăm că icoana este miza celei mai profunde crize care a avut loc în sânul Bisericii Orientale? Din nefericire, Occidentul nu a înțeles niciodată foarte bine adevărata dimensiune a acestui scandal care amplifică îndepărtarea Bisericii Romei, îndepărtare căreia schisma din 1054 nu face decât să-i pună punctul final. În definitiv, icoana face loc unei dezbateri teologice profunde, care are drept centru întruparea Fiului lui Dumnezeu, cheie de boltă a creștinismului.

Repere pentru o istorie a icoanei după anul 843

După anul 843, Capadocia constituie, fără îndoială, cel mai important centru al artei sacre. În valea râului Gorema, centru de viață monahală dezvoltat de Sfântul Vasile în secolul al IV-lea, au apărut sute de biserici săpate în gresia unui relief cu forme selenare. Redescoperite la începutul secolului XX, ele reprezintă o mare varietate de teme și stiluri. Se pare că, în majoritatea lor, bisericile datează din secolele al XI-lea și al XII-lea. Această perioadă vădește o viață intensă în Bizanț, care se traduce prin înflorirea artei și a teologiei. Invazia cruciaților, provocată de venețieni în 1204 și jefuirea Constantinopolului, distrug forța

morală și materială a imperiului. Mulți pictori se exilează trecând prin Orient, în Occident și în Balcani.

După 1054, în Italia își face apariția o schimbare progresivă în utilizarea icoanei, cu toate că influența bizantină rămâne foarte puternică până la sfârșitul secolului al XIII-lea. Căderea Constantinopolului în 1453 și invadarea Balcanilor de către turci, care transformă cele mai frumoase biserici în moschei, marchează sfârșitul unei epoci prestigioase care coincide pentru Rusia cu eliberarea definitivă de sub jugul tătarilor, cauză a atâtor suferințe cumplite. Convertită la creștinism în secolul al X-lea, Rusia reia, în chip firesc, ștafeta defunctului Bizanț. Se cuvine să precizăm că patriarhul Fotie, promotor neobosit al evanghelizării slavilor, cinstea icoanele în mod deosebit. De aici, răspândirea lor rapidă, după cum se poate vedea din atelierele ruso-bizantine descoperite, existente încă de la sfârșitul secolului al X-lea. Cu sprijinul artiștilor bizantini, între care Teofan Grecul (secolul al XIV-lea), Rusia își dezvoltă foarte repede propriul său limbaj iconografic. Călugăr dotat cu o inteligență și o spiritualitate ieșite din comun, Andrei Rubliov (1360 sau 1370—1430), canonizat de Biserica Ortodoxă Rusă în 1988, și care poate fi considerat fără îndoială, cel mai mare pictor rus, deschide calea unei picturi independente. Influențat pe plan artistic de maestrul său, Teofan, care mărturisea că încerca să traducă în pictura sa „frumusețea duhovnicească pe care o întrezăreau ochii săi duhovnicești“, el devine și ucenicul devotat al vestitului și veneratului Sfânt Serghei de Radonej, a cărui înrâurire asupra Rusiei și a Bisericii Ruse a fost de neprețuit.

Icoana Sfintei Treimi, expusă astăzi la Galeriile Tretiakov din Moscova și care îi este atribuită lui Rubliov, constituie, prin excelență, o bijuterie. Finețea liniilor și a culorilor exprimă nu numai o intensă frumusețe spirituală, dar redă ceea ce nu pot să traducă cele mai frumoase texte teologice. Fără să omitem să menționăm printre altele marile școli de la Moscova, Novgorod și Pskov remarcăm că pictura rusă de icoane atinge apogeul între sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XVI-lea.

Schematizând, putem spune că secolul al XVII-lea îi anunță declinul. Acest declin merge mână în mână cu abandonarea progresivă a tradiției, în urma influenței occidentale crescânde, care aduce cu sine scăderea vieții spirituale și a nivelului cercetării teologice.

Un studiu cu privire la evoluția artei împodobirii bisericilor ajută, desigur, la o mai bună înțelegere a icoanei. Asemănarea între frescă, marile icoane, și micile mozaicuri permite comparații de cel mai mare interes. În Grecia există actualmente trei biserici bogate în mozaicuri, anume cele din Dafni, Osios Lucas, Nea Moni din insula Kios, la care putem adăuga bisericile Sfinților Apostoli, Sfânta Sofia și Sfântul Gheorghe toate din Tesalonic.

Mai puțin costisitoare, frescele erau mai frecvente. Spre exemplu, găsim fresce minunate la Muntele Athos în Grecia (Tesalonic, Mistra, Ioannia), în Macedonia (Ohrida, Nerezi, Kurbinovo), în Serbia (Studenița, Decani, Sopociani, Gracianița), în Bulgaria (Rila, Ivanovo, Sofia), în Muntenia și mai ales în Moldova (România), în Cipru (Asinou, Lagoudera, Kahopetria), în Ucraina (Sf. Sofia din Kiev), în Rusia (Catedrala Nașterii Domnului din Suzdal), în Georgia. Fiind foarte bogată, Veneția putea să-și ofere mozaicuri, ca și Palermo și Kefalu. Cele de la Kahrie Djami din Constantinopol capătă în zilele noastre o dimensiune aparte în mediul lor musulman. Ar fi gresit să credem că producția de mozaicuri a încetat cu totul de-a lungul ocupației turcești în Grecia, Serbia și Bulgaria. Pierderea se situează mai ales la nivelul calității și originalității.

Muntele Athos ar merita un studiu separat pentru faptul că el adăpostește mănăstiri grecești, rusești, românești, sârbești și bulgărești. Numeroase influențe artistice se repercutează și se confruntă aici într-un adevărat creuzet. Ultime bastioane de care valurile modernității se sparg, mănăstirile atonite de astăzi trăiesc tot potrivit tradiției bizantine. Ele permit pelerinului atent să înțeleagă bogăția neegalată a artei sacre creată de Bizanț și aceasta în cadrul lungilor liturghii în care armonia supremă între

muzica vocală, imnografie și iconografie duce până aproape de dumnezeire.

Dacă Rusia a contribuit foarte mult la dezvoltarea iconografiei preluând succesiunea Bizanțului în momentul declinului său tragic, imputabil, în bună parte, Occidentului, propriul său declin la nivel teologic, de care am amintit mai sus se repercutează într-un mod dezastruos până la Athos. Să comparăm capodoperele din mănăstirile Marea Lavră, Vatopediu, Iviron, Hilandar, Dionisiu și Dohiariu, pentru a nu cita decât câteva, cu producțiile mai târzii și decadente de la mănăstirea Sfântul Pantelimon și Schitul Prodromul. Nu este nevoie să fii un fin cunoscător al artei sacre pentru a percepe aceste două lumi. Totodată, înțelegem înțelepciunea Bisericii, care nu cere ca formele să fie vechi sau moderne, ci conforme cu adevărul.

Note cu privire la icoana coptă

Icoana coptă ar merita un studiu aparte, mai mult decât textul nostru. Moștenitoare a unei arte elenist-alexandrină profund remodelate, icoana coptă cunoaște vârsta ei de aur între secolele al V-lea și al VIII-lea. Încă necunoscută în zilele noastre, ea se deosebește în mod esențial de icoana bizantină prin caracterul ei de artă populară de operă a unor oameni simpli, călugări, țărani, care au pictat tot pentru oameni simpli. Continuând arta Egiptului antic, care înfățișa mai cu seamă un suflet înaripat ce zbura deasupra unui trup cu formă identică, iconografia coptă nu urmărește să reproducă trăsăturile trupului persoanei, ci sufletul acesteia. Ceea ce impresionează înainte de toate în icoana coptă sunt capetele exagerat de mari, spre deosebire de icoanele bizantine așezate pe trupuri scurte și disproporționate, cu trăsături reduse la minimum. Ochii, totdeauna foarte mari, expresie a vederii interioare, captează atenția. Cât despre Hristos cel răstignit, El este reprezentat cu ochii deschiși, semn evident al nemuririi Sale și al milei Sale față de oameni.

Cu toate că termenul „copt“ este sinonim cu cel de

„egiptean", nu am putea trece sub tăcere iconografia Bisericii etiopiene, Biserică precalcedoniană, ca și cea din Egipt, de unde a preluat parțial doctrina și cultul. În legătură directă cu arta creștină din primele secole, transmisă probabil prin intermediul mănăstirilor din pustiurile Egiptului, Sinaiului și Mesopotamiei, iconografia etiopiană al cărei apogeu se situează în secolul al XV-lea, s-a îmbogățit cu moștenirea bizantină, dar s-a inspirat și din arta creștină din Nubia, lăsând chiar să se bănuiască ici-colo influențe indochineze. Accentul geometric vădit acordat formelor, personajelor și veșmintelor lor caracterizează această iconografie împestrițată, care utilizează din belșug mari pete de culoare.

Aici, ca și în alte locuri, imaginea dă informații cu privire la credința poporului și permite să se descopere influențele străine. Trebuie să constatăm că, în fiecare caz, contactul cu Occidentul s-a dovedit nefast și nerodnic, chiar dacă alte cauze interne au jucat un rol în decadența iconografică acută, care dăinuie și astăzi atât la copții din Egipt, cât și la frații din Etiopia. Fie ca ei să poată reface legătura cu Tradiția lor autentică și să regăsească amintirea acestor forme răsărite dintr-o altă lume și marcate de pecetea Duhului.

2. Baza biblică și dogmatică

Este, oare, Hristos Dumnezeu adevărat și om adevărat într-o singură persoană? Taina fundamentală a credinței creștine constă într-un răspuns pozitiv la această întrebare. La fel și cultul icoanei. Dar dacă temeiul icoanei se găsește în Întruparea Fiului lui Dumnezeu, icoana, la rândul ei, dă mărturie despre Întrupare. A nega pe una, echivalează cu negarea celeilalte. De aici rezultă că icoana prin excelență este cea a lui Hristos.

Desigur, dezbaterea pro sau contra cu privire la icoană face să apară toate ereziile, dar în același timp permite și o clasificare teologică de o valoare inestimabilă pentru creștinism. Nu este surprinzător să constatăm că victoria Bisericii în 843 împotriva lungii și profundei crize iconoclaste a fost de atunci încoace considerată ca „un triumf al Ortodoxiei" (dreapta credință)?

Să nu uităm că amenințarea crescândă a islamului intransigent față de icoane, adăugată certurilor dintre iconoclaști și iconofili, a constrâns pe creștinii din Bizanț la o justificare esențială am putea spune, chiar metafizică, a imaginii sacre.

La ora când comemorăm douăsprezece secole de la cel de-al șaptelea sinod ecumenic (al doilea sinod de la Niceea), care a proclamat legitimitatea icoanelor și a cinstirii lor, se cuvinte să amintim în ce măsură această dezbatere vizează arta în ansamblul ei.

Argumentarea iconoclastă

Aceasta se fundementează pe de o parte, pe interdicția veterotestamentară, iar pe de altă parte, pe textul din prima Epistolă a Sfântului Apostol Ioan: „Pe Dumnezeu nimeni nu L-a contemplat vreodată" (4, 12) și pe textul din Evanghelia a IV-a „Nimeni n-a văzut vreodată pe Dumnezeu" (1, 18), trecându-se sub tăcere urmarea: „Fiul cel Unul-Născut, Care este în sânurile Tatălui, Acela L-a făcut cunoscut" (*In.* 1, 18).

— A spune că icoana lui Hristos reprezintă natura Sa omenească fără cea dumnezeiască duce la nestorianism.

— Contrariul, anume că icoana înfățișează natura divină a lui Hristos, nu și pe cea umană, s-ar dovedi imposibil, dat fiind că natura divină nu ar putea fi reprezentată (erezia ariană).

— A admite în fine un amestec de natură umană și natură divină duce la erezia monofizită [1].

---

[1] *Nestorianismul* este o erezie pusă în circulație de Nestorie, fost patriarh al Constantinopolului. După adepții acestei erezii, între natura divină și natura umană din Iisus Hristos nu a existat o unire reală, ci doar una morală.

Or, aceasta înseamnă după iconoclaşti negarea sinodului de la Calcedon (cel de al IV-lea sinod ecumenic, ţinut în anul 451), ce a formulat învăţătura după care, în Hristos, cele după naturi sunt unite „în mod neamestecat şi neschimbat, neîmpărţit şi nedespărţit". De aici vine respingerea de către ei a icoanei lui Hristos, care ar vrea să fie numai o reprezentare materială.

Sfânta Fecioară a născut un simplu om, în care Fiul lui Dumnezeu a sălăşluit mai târziu ca într-un templu.

Această erezie a fost combătută de mari teologi, cum ar fi Sfântul Chiril al Alexandriei, iar la sinodul III ecumenic (Efes 431) a fost condamnată. *Arianismul* este o erezie care şi-a luat numele de la întemeietorul ei, Arie, preot în Alexandria Egiptului. Pe la începutul secolului al IV-lea, Arie susţine că cea de-a doua Persoană a Sfintei Treimi, Fiul, nu este de aceeaşi natură cu Tatăl. Erezia a fost combătută de Sfântul Atanasie cel Mare şi condamnată de sinodul I ecumenic (Niceea 325).

Monofizitismul este o altă erezie, pusă în circulaţie de Eutihie, stareţul unei mănăstiri din Constantinopol. Spre deosebire de Nestorie, care făcea o deosebire atât de mare între cele două firi ale Mântuitorului, încât ajunsese să spună că în El sunt nu numai două firi, ci şi două persoane, Eutihie învăţa că în Hristos există numai o fire - firea dumnezeiasă - firea omenească fiind absorbită de cea divină, Erezia a fost combătută şi codamnată la sinodul IV ecumenic (Calcedon, 451). Sfinţii Părinţi au avut atari atitudini faţă de aceste erezii pentru că toate afectau certitudinea mântuirii naturii umane: dacă Fiul lui Dumnezeu n-ar fi fost Dumnezeu adevărat, întregul lui sacrificiu - întruparea, patima, moartea şi învierea Lui - n-ar fi avut nici o urmare pentru firea umană, pe care o asumase, ar fi fost o simplă creatură fără o putere deosebită; dacă cele două naturi nu ar fi fost unite în mod nedespărţit, deci în mod real, tot ceea ce Hristos, ca Fiu al lui Dumnezeu a săvârşit pe pământ, n-ar fi afectat natura umană pe care o asumase; dacă natura umană asumată de Fiul lui Dumnezeu ar fi absorbită de natura divină, pierzându-şi caracteristicile de *natură umană*, devenind altceva, ceilalţi oameni n-ar mai fi în comuniune cu acea natură umană asumată, îndumnezeită şi proslăvită în Hristos, oamenii ar pierde garanţia mântuirii lor subiective prin participare la natura umană proslăvită în ipostasul Fiului lui Dumnezeu (n. tr.).

Cele mai bune argumente teologice în vederea apărării icoanelor

Ioan Damaschinul (650-730), Teodor Studitul (751-826) şi patriarhul Nichifor (750-828) sunt făuritorii acestor argumente. Argumentarea lor poate fi rezumată foarte pe scurt în felul următor:

— Prin Întrupare, Hristos pune capăt legii mozaice şi interzicerii de către aceasta a oricărei reprezentări. Vechiul Testament cedează locul Noului Testament, care ne descoperă o adevărată cunoaştere a lui Dumnezeu eliberatoare de idolatria inevitabilă mai înainte. *Cuvântului*, singurul cunoscut în Vechiul Testament, îi succede, prin întrupare, *vederea.*
Fiul este chipul Tatălui, după cum afirmă acest lucru Iisus însuşi: „Cel ce M-a văzut pe Mine, a văzut pe Tatăl" (*In.* 14, 9); temă dezvoltată adesea în *Evanghelia după Sfântul Ioan*, reluată de Sfântul Pavel care vede în Hristos „Chipul Dumnezeului nevăzut" (*Col.* 1, 15), izvor al creaţiei şi al restaurării ei într-o lume nouă. Chip (după asemănarea) Tatălui celui nevăzut, El participă astfel la natura Sa dumnezeiască, după cum s-a învăţat la sinodul I ecumenic de la Niceea din 325. Dar numai Duhul Sfânt face posibilă înţelegerea acestui chip al Dumnezeului Cel nevăzut. Majoritatea zdrobitoare a contemporanilor lui Hristos nu au fost ei, oare, orbiţi, inapţi să înţeleagă mai mult despre Hristos, decât că El e fiul teslarului Iosif? Mai mult, „din moment ce Hristos s-a născut dintr-o Mamă care putea fi descrisă, natural că El va avea un chip care va corespunde chipului Mamei Sale. Şi, dacă El nu ar putea să fie reprezentat prin artă, aceasta ar însemna că El s-a născut numai din Tatăl şi nu s-a făcut om (Teodor Studitul, *A treia respingere*, cap. II, p.G. 99, 417 C).

— În Învierea prefigurată de Schimbarea la faţă de pe

Muntele Tabor, Hristos sfințește și transfigurează materia care din acel moment poate să-L reprezinte pe El și tainele mântuirii. Întruparea Fiului lui Dumnezeu justifică și postulează icoana fiindcă, prin ea, Dumnezeu pătrunde materia pe care El o renaște luând trup, care devine, la rândul lui teofor (purtător de Dumnezeu).

Eu nu cinstesc materia, spunea Sfântul Ioan Damaschinul, ci pe Creatorul materiei care s-a făcut materie pentru mine și care a binevoit să locuiască în materie și să realizeze mântuirea prin intermediul materiei *(Despre cultul Sfintelor Icoane*, I, 16m P.G. 94, col. 1245 AC).

Să nu uităm că omul, duh întrupat, se înalță spre lumea duhovnicească pornind de la ceea ce este trupesc!

— Calcedonul vorbește, desigur, de două naturi distincte („Dumnezeu adevărat și om adevărat"), dar iconoclaștii uită acest lucru. Există, de fapt, unire ipostatică, adică natura umană este asumată de Persoana dumnezeiască a Fiului lui Dumnezeu. În icoana lui Hristos nu este reprezentată nici dumnezeirea Sa, nici natura Sa, ci Persoana Sa în care sunt unite natura dumnezeiască și cea omenească. Altfel spus, icoana arată persoana Cuvântului cel veșnic făcut om și nu natura Sa umană separată de dumnezeire.

— Logic vorbind, icoana lui Hristos, participă la persoana lui Hristos, în calitatea ei de reprezentare a lui Hristos. Chipul cuprinde un fel de prezență a ființei reprezentate și poate deveni astfel obiectul unei cinstiri din partea credincioșilor. Trebuie reținut faptul că nu este cinstit semnificantul în calitate de materie, ci semnificatul reprezentat.

Legătura dintre icoană și prototipul său nu este, așadar, deloc tributară identității lor. Această legătură decurge mai degrabă din reprezentarea persoanei, al cărei nume este, de altfel, înscris pe icoană, așa încât „cinstea acordată icoanei merge la modelul ei" (Sinodul II de la

Niceea).

Comparată cu icoana Mântuitorului, Evanghelia este o icoană verbală. Teodor Studitul răspunde în felul următor iconoclaștilor, care la începutul creștinismului nu vedeau în această icoană nici o justificare:

Hristos nu a poruncit nicăieri să scriem nici măcar cel mai neînsemnat cuvânt. Și totuși, chipul Său a fost conturat de Apostolii Săi și păstrat până astăzi. Or, ceea ce este reprezentat pe de o parte cu cerneală și pe hârtie, este reprezentat în icoană prin diverse culori sau printr-un alt material. (*Prima respingere*, cap. X, P.G. 99, 340 D)

Este semnificativ, scrie L. Uspenski, că lupta pentru reprezentare se situează în istoria Bisericii la limita dintre cele două perioade care au formulat fiecare câte un aspect diferit al dogmei Întrupării.

De-a lungul primei perioade, fundamental hristologică, și care este aceea a sinoadelor ecumenice, icoana „dă mărturie înainte de toate de realitatea Întrupării". A doua perioadă, pnevmatologică, întinzându-se între secolele al IX-lea și al XVI-lea, răspunde unei nevoi capitale de definire „a Duhului Sfânt și a lucrării Sale în om, adică a efectului întrupării" (*Ibidem*). Icoana devine, așadar, o ilustrare a celebrei mărturii făcută de Sfântul Irineu, transmisă de-a lungul secolelor, după care „Dumnezeu s-a făcut Om, ca omul să poată deveni dumnezeu". Reprezentarea omului transfigurat nu face altceva decât să sublinieze lucrarea Duhului Sfânt.

Să lăsăm ultimul cuvânt Sfântului Ioan Damaschinul:

Dacă tu ai înțeles că Cel Netrupesc s-a făcut om pentru tine, atunci, evident că poți să reprezinți chipul Său omenesc, Fiindcă Cel Nevăzut s-a făcut vizibil luând trup omenesc poți să înfățișezi chipul Celui pe care L-am văzut. Pentru că Cel care nu are nici trup, nici formă, nici cantitate, nici calitate, care depășește orice mărime din cauza desăvârșirii naturii Sale, Cel care având natură dumnezeiască, a luat condiția robului, și-a restrâns cantitatea și calitatea și s-a îmbrăcat cu trăsături omenești, sapă în lemn și prezintă spre contemplare pe Cel Care a voit să se facă vizibil. (P.G. 94, col. 1239)

3. Locul icoanei în Biserica Orientului

Icoana în viaţa cotidiană

Dacă psihologia modernă insistă ca şi C.G.Jung asupra profundei nevoi de reprezentări pentru o viaţă religioasă armonioasă şi rodnică, psihologia religioasă aşază icoana printre nevoile esenţiale ale credincioşilor ortodocşi.

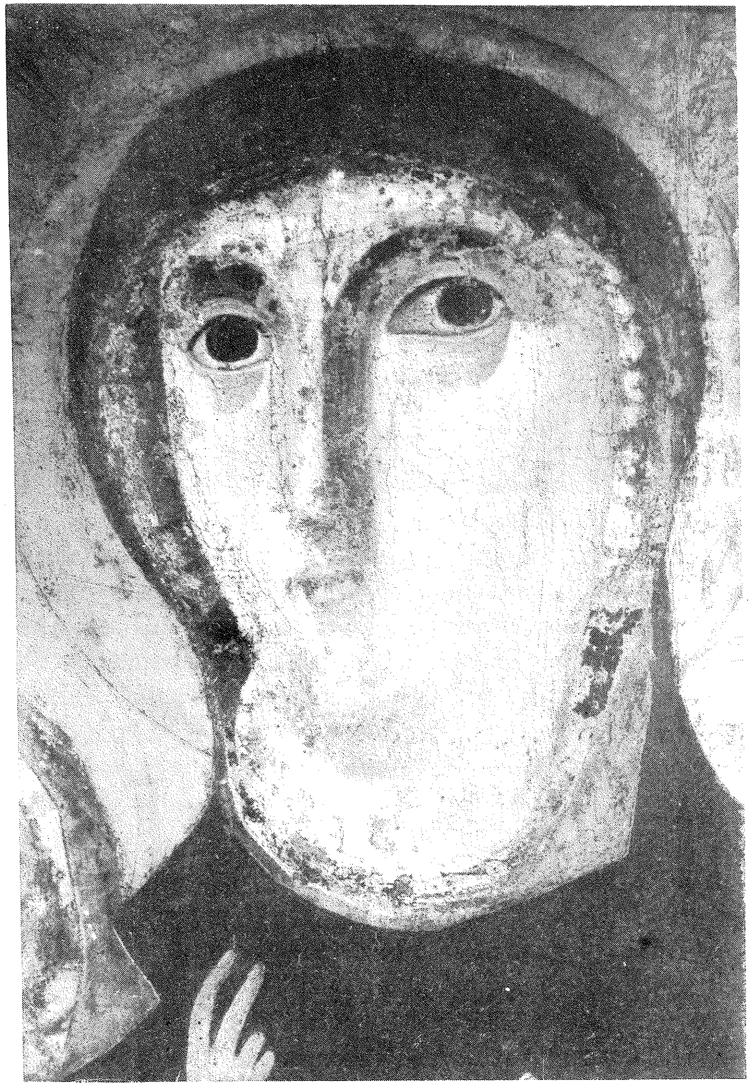
Încă de la Botez, credinciosul primeşte icoana sfântului al cărui numei îl poartă. La căsătorie, părinţii binecuvântează pe tinerii soţi cu icoane, iar la înmormântare, în fruntea cortegiului funerar este purtată icoana primită la botez sau la cununie şi cea a Sfântei Fecioare. Acolo unde ateismul nu şi-a îndeplinit lucrarea, icoana se oferă privirilor de îndată ce păşeşte pragul vreunei case. Aşezată destul de sus, ea călăuzeşte privirea spre Cel prea înalt, care în acest fel este salutat înainte chiar să fie salutat stăpânul casei. Icoanele sunt prezente într-un fel sau altul în toate marile momente ale vieţii. Există chiar icoane portative pentru călătorie. Vizitarea unei biserici este însoţită totdeauna de aducerea lumânărilor care sunt aprinse în cinstea sfinţilor ale căror icoane le sărutăm, ca şi cum am îmbrăţişa pe vreun membru al familiei.

Icoana în viaţa Bisericii

Într-adevăr, crestinul ortodox are conştiinţa că participă la marea familie a sfinţilor. Este suficient să contemplăm interiorul bisericilor acoperite de fresce şi de icoane pentru a nu ne simţi singuri. Individualismul şi izolarea în sine, atât de fireşti omului, nu-şi au raţiunea de-a fi, deoarece orice rugăciune este comuniune cu cei aleşi, ale căror priviri imobile şi fixe exprimă, cu toate acestea un dinamism interior.

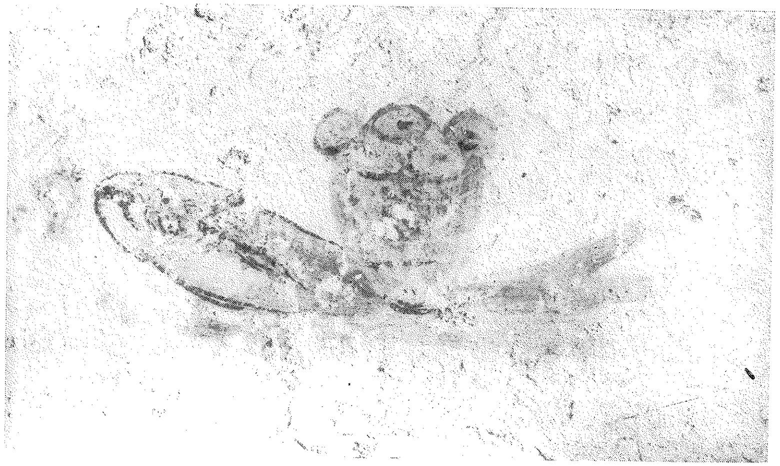
Suport pentru meditaţie, frescele şi icoanele duc la

1. Sfinţii Teodor, Mistra (1290—1295). Biserică în plan octogonal.

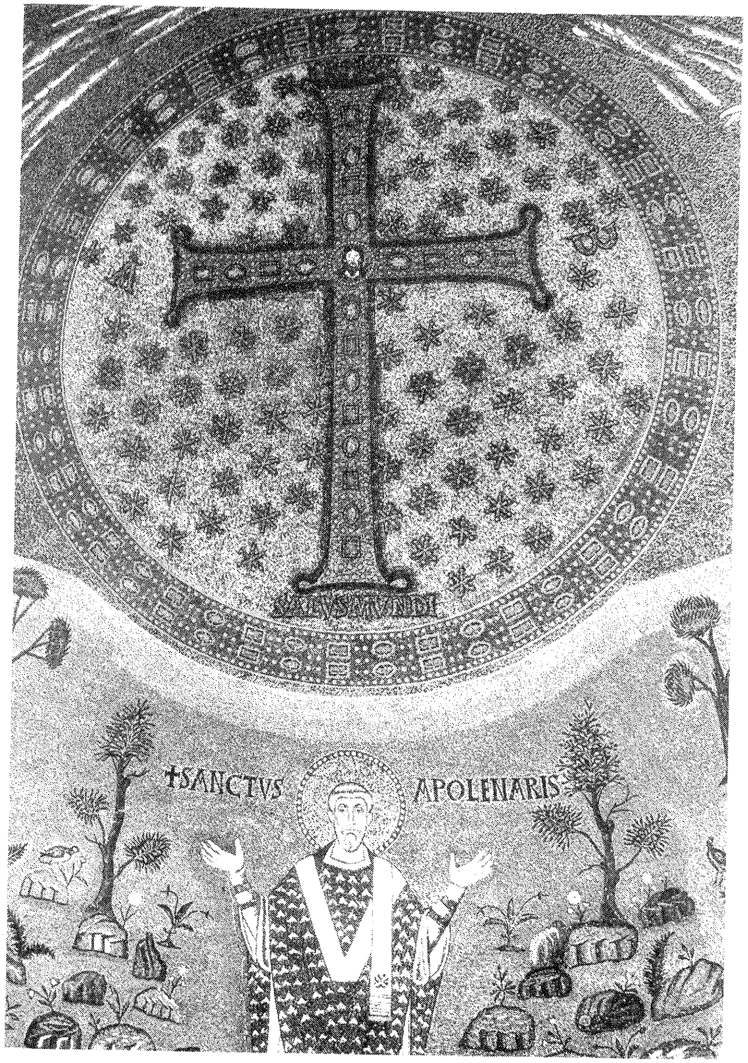


2. *Fecioara cu pruncul* (detaliu), secolul al V-lea, Roma, Santa Francesca Romana.

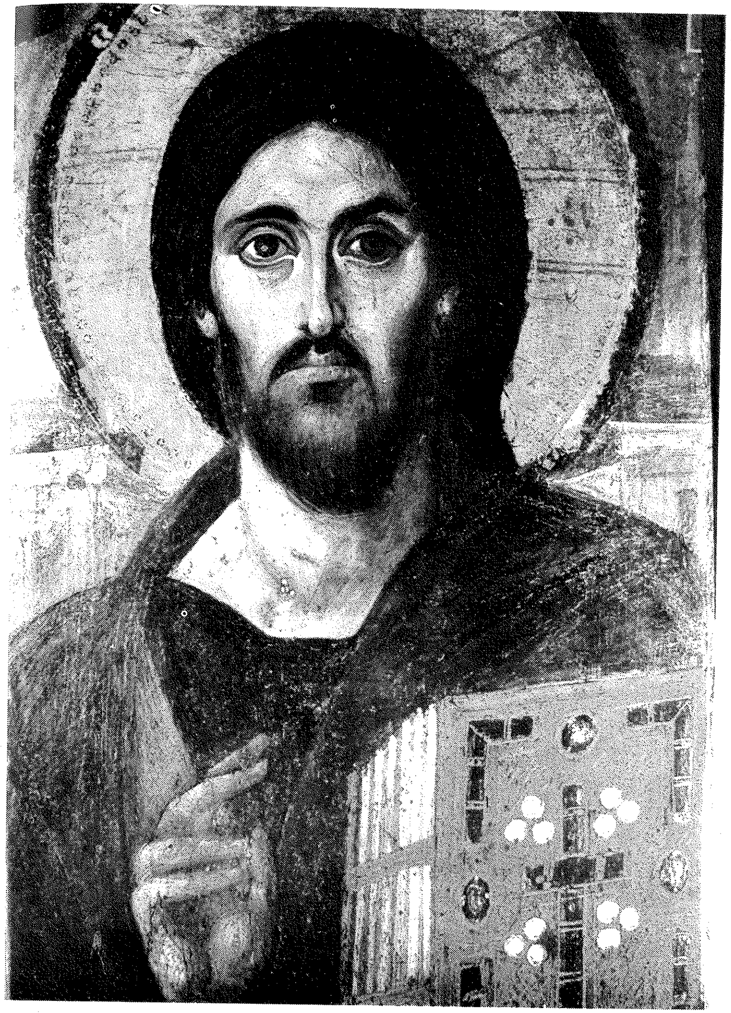
3. *Orantă între doi păstori* (detaliu), catacombe, sfârşitul secolului al III-lea. Cimitirul mare, Roma.



4. *Peştele şi pâinea euharistică*. Începutul secolului al III-lea. Cripta Lucinei, cimitirul Calist, Roma.

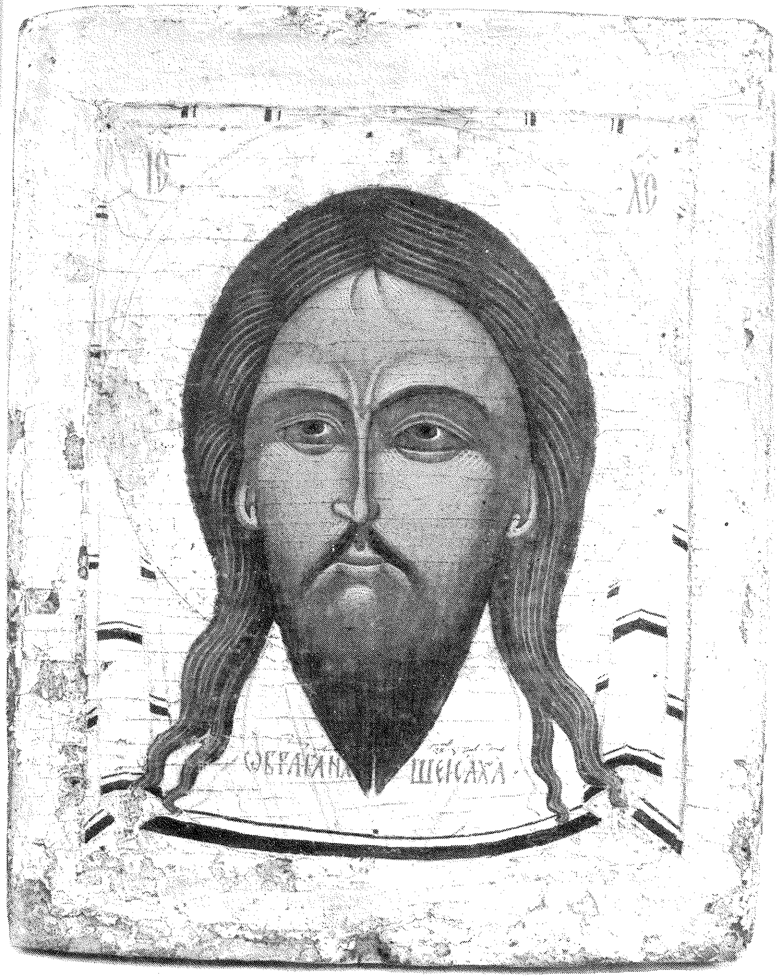


5. *Izbânda Crucii și Sf. Apolinarie rugându-se.* Mozaic din absida bisericii Sf. Apolinarie, de lângă Ravenna, secolul al VI-lea.



6. *Hristos Pantocrator*. Icoană coptă în encaustic. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Sinai, secolul al VI-lea.

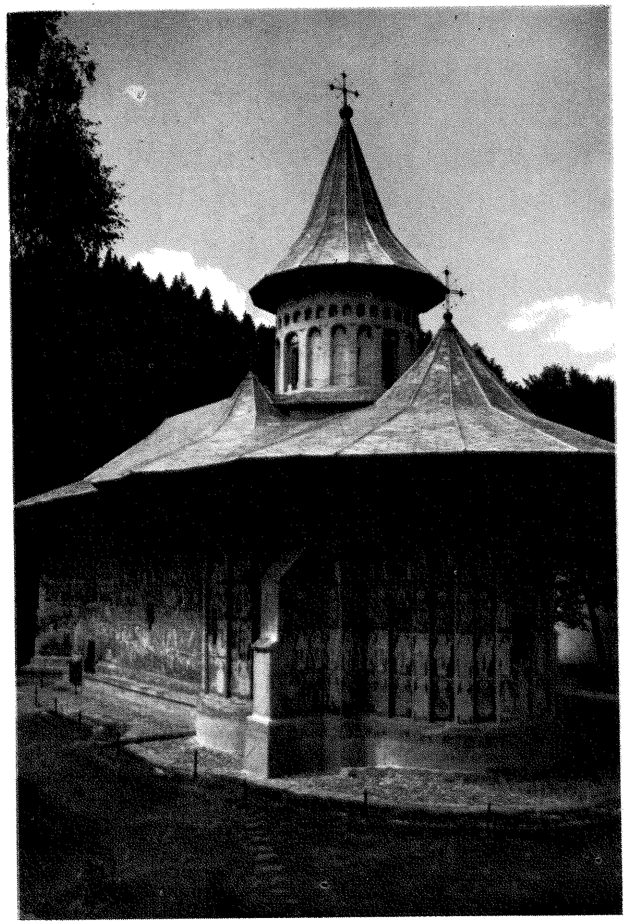
7. *Hristos ocrotindu-l pe starețul Mina de la mănăstirea Bauit* (Egiptul Mijlociu), secolul al VII-lea, Muzeul Luvru, Paris.



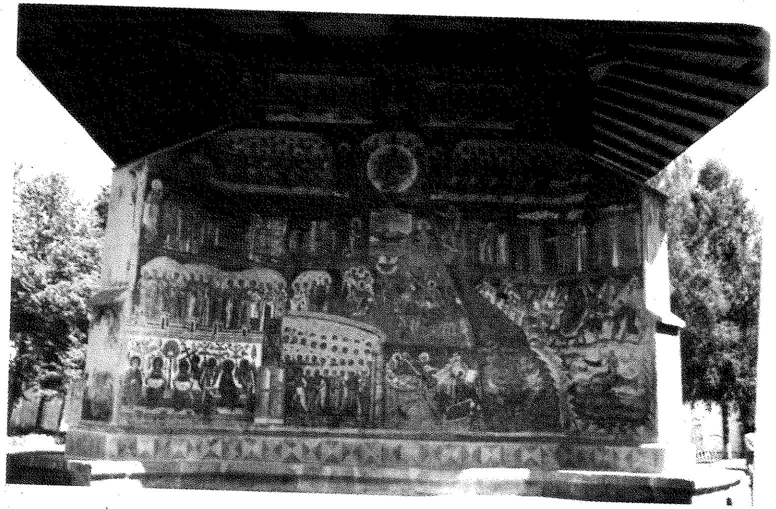
8. *Sfântul Chip.* Rusia, secolul al XVI-lea. Muzeul Național Stockholm.

9. Valea Goremei şi bisericile ei rupestre.

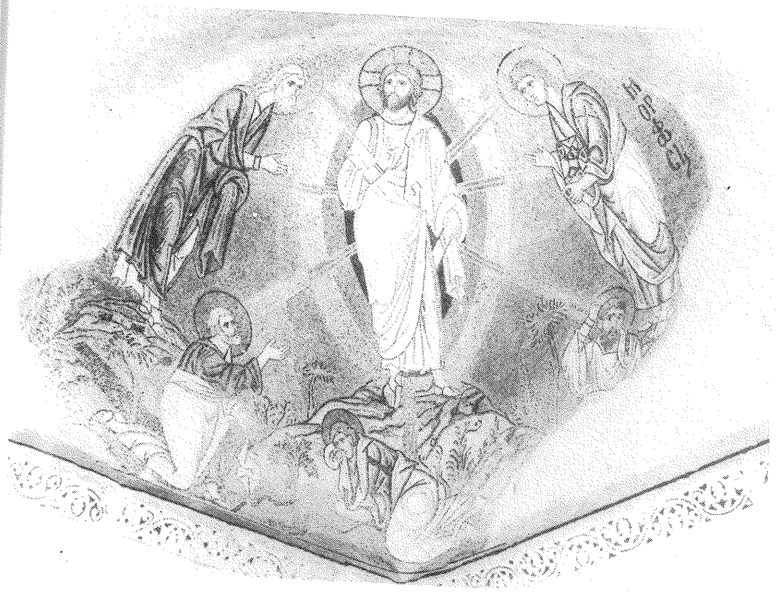
10. *Naşterea lui Hristos* (detaliu), frescă. Karanlik Kilise, secolul al X-lea, Capadocia.



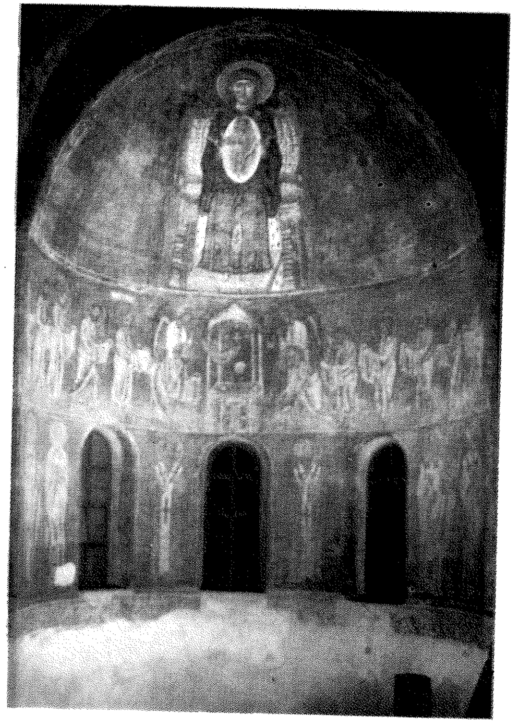
11. Biserica mănăstirii Voroneţ, 1488, vedere de ansamblu.



12. *Judecata de apoi*, frescă din 1547, Voroneț.

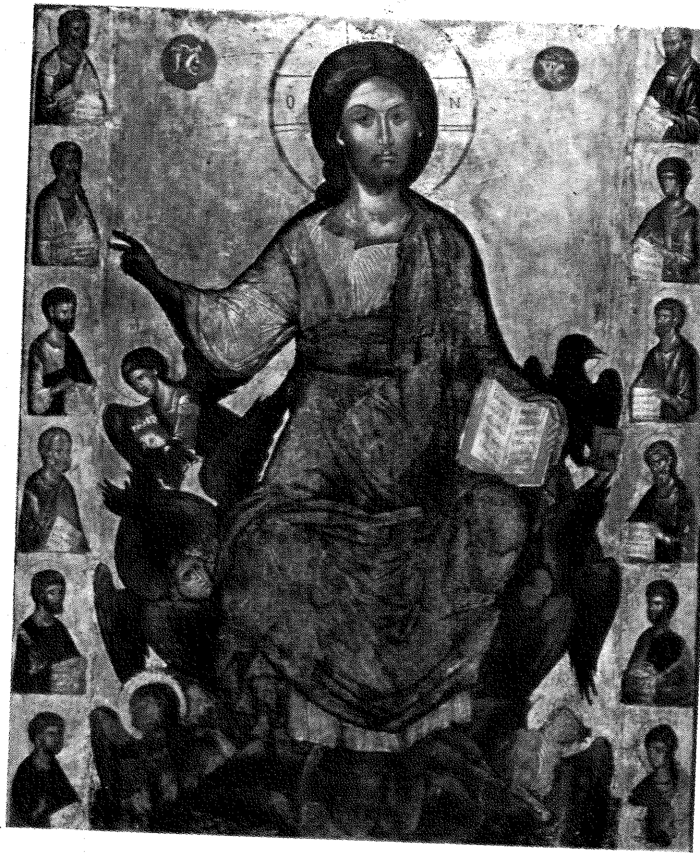


13. *Schimbarea la Față*, biserica Daphni, mozaic, sfârșitul secolului al XI-lea, Grecia.



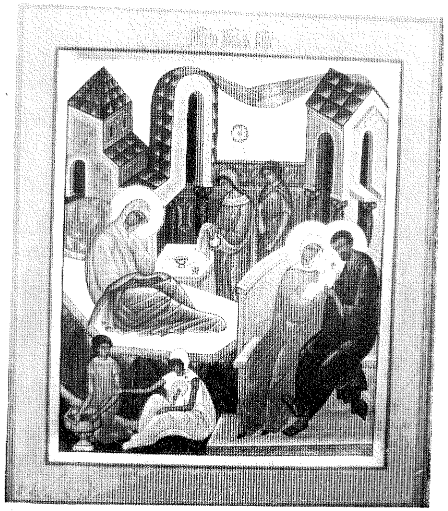
14. *Fecioara și Pruncul, tronând.* Registrul inferior: *Împărtășania apostolilor,* secolul al XI-lea, Sfânta Sofia, Ohrid, Macedonia.

15. *Nunta de la Cana.* Bolta nartexului exterior, mănăstirea Chora, secolul al XIV-lea (mozaicuri), azi Kahrie Djami, Istanbul.

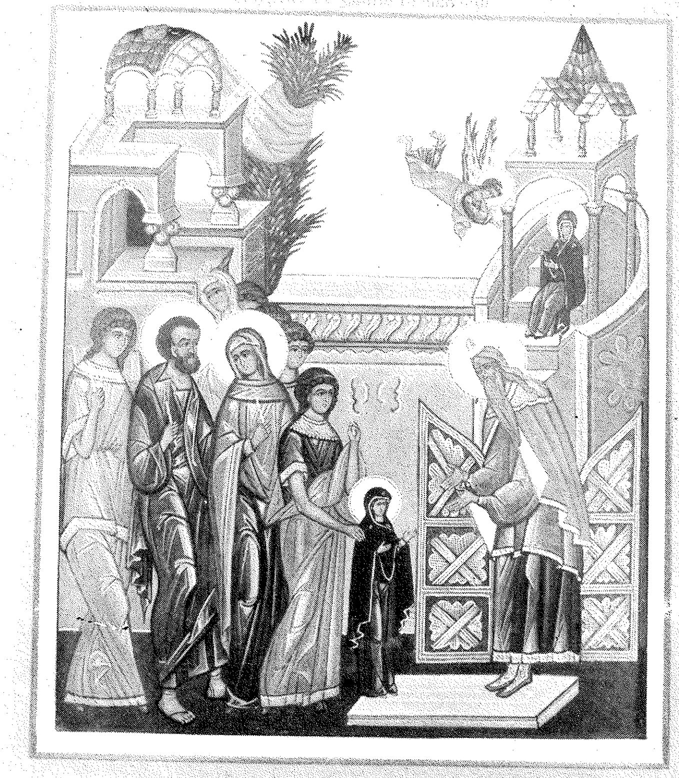


16. *Hristos în slavă și cei doisprezece apostoli*, icoană bizantină, secolul al XIV-lea. Muzeul Institutului Elenistic de la Veneția.

17. *Fecioara cu Pruncul (Theotokos Eleousa)*. Icoană din secolul XX, pictată de călugărul Grigorie Krug, Montgeron, Franța.



18. *Nașterea Fecioarei Maria*. Icoană din secolul XX. Cripta Centrului Ortodox al Patriarhiei Ecumenice, Chambésy, Geneva.



19. *Înfățișarea Fecioarei Maria la Templu.* Icoană rusească recentă, cripta Centrului Ortodox al Patriarhiei Ecumenice, Chambésy, Geneva.

contemplarea *celor nevăzute*. Dar ce senzație de gol și de răceală trăiește un creștin ortodox, atunci când intră într-un lăcaș de cult golit de orice chip sacru!

Să nu uităm: Casa lui Dumnezeu, reflectă ordinea cosmosului: pardoseala reprezintă pământul, bolta reprezintă cerul, absida altarului reprezintă unirea celor două. Încă în secolul al V-lea Dionisie Pseudo-Areopagitul declară că biserica trebuie considerată o imagine a Bisericii Cerești. În consecință, totul trebuie să se refere la lumea cerească, astfel încât chiar frescele să nu redea formele vieții de zi cu zi, ci lumea duhovnicească.

Începând cu secolul al IX-lea, apar reguli oficiale care impun alegerea și dispunerea scenelor. Astfel, reprezentarea Pantocratorului, stăpân al lumii văzute și nevăzute, împodobește turla cea mare care sugerează o deschidere spre cer și constituie punctul cel mai înalt în ierarhia scenelor reprezentate. Bolta absidei o reprezintă pe Maica Domnului, punte între pământ și cer. Înconjurând altarul ca un zid protector absida reprezintă liturghia cerească a îngerilor, iar în registrul inferior, comuniunea veșnică a Apostolilor. Deasupra ușii de la ieșire se găsește, de obicei, o frescă ce reprezintă Adormirea Maicii Domnului sau Judecata din urmă. Aceasta este o puternică chemare adresată creștinului care se întoarce acasă. Ceilalți Sfinți ocupă restul spațiului rămas disponibil în biserică. În fine, catapeteasma, despre care vom vorbi mai târziu, are un dublu rol. Pe de o parte, ea separă pe credincioși de altar, numit *tronul lui Hristos*, iar pe de altă parte, ca o punte îi unește cu lumea cerească.

Icoanele expuse pe diversele tetrapoduri din biserică sunt oferite spre venerarea directă a credincioșilor, care nu îngenunchează atunci când intră în biserică, ci fac semnul Sfintei Cruci — de regulă de trei ori — în cinstea Sfintei Treimi. Cu capul plecat, ei rostesc o scurtă rugăciune și sărută icoanele: mai întâi pe cea a Mântuitorului Hristos, apoi pe cea a Maicii Domnului apoi, de obicei, pe cea a sărbătorii sau a perioadei liturgice, scoasă în evidență prin punerea ei pe tetrapodul din mijlocul bisericii[1].

[1]În bisericile de tradiție slavă icoana învierii sau a praznicului, care

Este suficient să asiști la o slujbă a Bisericii Ortodoxe pentru a realiza importanța icoanei în cult. Ea este nu numai tămâiată de mai multe ori, dar și purtată cu solemnitate în procesiune. Nu putem să nu relatăm episodul ambasadorilor cneazului rus Vladimir al Kievului, care, după ce au urmărit slujbele din Sfânta Sofia din Constantinopol au raportat stăpânului lor:

> Nu știam dacă eram pe pământ sau în cer, căci, cu siguranță nu există nicăieri în lume o strălucire atât de mare și asemnea frumusețe. Ne este cu neputință să v-o descriem, dar noi ne-am convins că acolo Dumnezeu locuiește printre oamenii care slujesc slavei Sale într-un chip pe care nici un cult din lume nu poate să-l egaleze. Căci nu este cu putință să-i uităm măreția.

Vladimir s-a convertit la creștinism în 988 cu întreg poporul său.

Această frumusețe, care exprimă lumea spirituală, aparține numai Ortodoxiei pentru care CUVÂNTUL (Evanghelia) CULTUL și ICOANA sunt strâns legate.

Tot ceea ce este propovăduit de Dumnezeiasca Liturghie, cântările Bisericii și cuvintele celui care citește își găsesc într-adevăr un comentariu strălucitor în liniștea frescelor și a icoanelor.

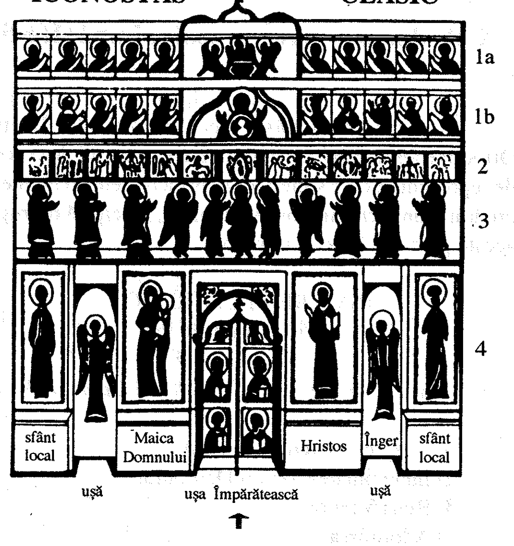
Cât despre frumusețe, ea atinge desăvârșirea în fiecare din cele cinci simțuri. Ochii se minunează la vederea icoanelor; tămâia din belșug sugerează nărilor mireasma împărăției; gustul se acționează la savoarea pâinii și vinului la împărtășanie, simțul tactil intervine atunci când sărutăm sfintele icoane, Sfânta Evanghelie și Sfânta Cruce. În fine, auzul și vederea joacă un rol foarte important.

Să notăm ca exemplu că muzica de orgă și pictura în ulei, amândouă apărute în aceeași epocă, oferă simțurilor culori și sunete voluptuoase, oarecum „carnale“ care traduc o concepție

---

la noi se așază pe tetrapodul din fața catapetesmei, se așază pe un tetrapod în mijlocul bisericii. În bisericile din Transilvania - care în perioada habsburgică, pentru o vreme, au ținut de Biserica sârbă - se mai păstrează și astăzi obiceiul ca icoanele să fie expuse în mijlocul bisericii. (n. tr.).

ICONOSTAS CLASIC



Buna vestire
și cei patru evangheliști

Această ușă, numită împărătească, simbolizează intrarea în împărăția lui Dumnezeu.
Bunavestire marchează începutul mântuirii noastre.

Biserica veterotestamentară (perioada de sub Lege)
1a De la Adam la Moise (patriarhii)
1b De la Moise la Hristos (profeții)

Perioada neotestamentară, cea a harului
2 Cele douăsprezece praznice împărătești.
3 Deisis (mijlocirea) Rugăciunea Bisericii pentru lume

Partea esențială: este împlinirea celor trei rânduri din registrul superior.

Alți sfinți	Sf. Petru	Arh. Gabriel	Maica Domnului	HRISTOS	Ioan Botezătorul	Arh. Mihai	Sf. Pavel	Alți sfinți

4) Obiect de venerare directă și intimă:
sărutări, lumânări, tămâieri

> **Cele douăsprezece praznice împărătești**
>
> În număr de douăsprezece, praznicele Bisericii Ortodoxe țes în jurul Învierii lui Hristos un fel de coroană de reprezentări care sintetizează principalele elemente ale credinței unui credincios. Schematic, putem să regrupăm aceste praznice în felul următor:
>
> ÎNVIEREA LUI HRISTOS
> sau Coborârea în Iad
>
> *(patru sărbători în cinstea Maicii Domnului)*
>
> 1) Nașterea Maicii Domnului
> 2) Întâmpinarea Maicii Domnului
> 3) Buna Vestire
> 4) Adormirea
>
> *(6 praznice ale Mântuitorului Hristos)*
>
> 5) Nașterea Mântuitorului Hristos
> 6) Aducerea la Templu a lui Iisus
> 7) Botezul Domnului sau Teofania
> 8) Schimbarea la față
> 9) Intrarea în Ierusalim
> 10) Înălțarea Domnului
>
> 11) Cincizecimea
> 12) Înălțarea Sfintei Cruci
>
> Pe lângă acestea, există numeroase sărbători care au propriile lor icoane: Sfânta Treime, Învierea lui Lazăr, Răstignirea, Nașterea lui Ioan Botezătorul, Sfinții Petru și Pavel, Cina cea de taină etc.

despre lume, străină icoanei.

Bizantină sau slavă, muzica strict vocală deschide urechea inimii la vibrații din altă lume. Cu icoana, modul său de exprimare vizează o realitate dincolo de aspectul fizic care dă naștere unui nivel de gândire, de sensibilitate și de conștiință mai înalt.

Catapeteasma sau Iconostasul

Termenul desemnează pur și simplu un perete despărțitor împodobit cu icoane. De origine destul de recentă, catapeteasma (iconostasul) atinge forma ei clasică în secolul al XV-lea. Separată de navă numai printr-un fel de grilaj nu prea înalt sau de un fel de barieră, altarul primelor secole se modifică pe măsură ce se înmulțesc icoanele. Agățate de acest grilaj pe un rând, apoi pe două și așa mai departe până s-a ajuns la cinci rânduri, icoanele dau catapetesmei forma pe care o cunoaștem în zilele noastre.

Desfășurarea ei până la boltă, pe de o parte izolează preotul, dar mai ales ferește de priviri ansamblul frescelor. Soluția aleasă constă în a aduce pe catapeteasmă planul iconografic adoptat pentru turlă, bolta altarului și navă.

Catapeteasma, în vremea noastră, deseori neînțeleasă, trebuie reevaluată în funcție de teologia icoanei. Ea nu este în nici un caz o barieră, ci expresia maximă a ceea ce se poate manifesta vizual, deoarece în spatele ei, nu e nimic de văzut, în sensul că taina ce se săvârșește acolo nu se situează la nivelul vizibilului, ci al comuniunii.

Astfel, funcția catapetesmei nu se limitează să recapituleze în ochii noștri toată istoria mântuirii, ceea ce este foarte important; ea sugerează și trecerea într-o altă lume nevăzută pentru ochii noștri trupești. Ea simbolizează, altfel spus, hotarul între lumea simțurilor și lumea duhului. Dincolo de semnificația didactică, iconostasul invită la comuniunea cu Biserica cea cerească. Ea subliniază legătura esențială, existentă între taina prezenței Trupului proslăvit al lui Hristos, Euharistia

și icoană —reprezentare chiar sa acestui Trup.

4. Scurt comentariu asupra icoanelor praznicelor împărătești

Anul liturgic al Bisericii Ortodoxe nu începe în prima duminică din Postul Crăciunului ca în Biserica Romei, ci la 1 septembrie. Icoana praznicului completează textele liturgice în anunțarea tainei și formează cu acestea un întreg. Trebuie, pe drept cuvânt, să vorbim de o iluminare reciprocă! În timpul slujbei de priveghere la praznic, preotul depune icoana praznicului pe tetrapodul din mijlocul bisericii, respectiv, din fața catapetesmei. Praznice cum sunt cel al Intrării în Ierusalim, al Înălțării și al Cincizecimii au dată schimbătoare, depinzând de data Paștelui, Sărbătoarea Sărbătorilor.

1. *Nașterea Maicii Domnului* (8 septembrie)
Totul se scaldă, într-o atmosferă de bucurie intensă și, după cum notează în *Carnetele unui pictor de icoane*, monahul Grigorie Krug, un mare meșter iconar, care a știut să regăsească vigoarea și suflul proprii geniilor marii Tradiții: „Nașterea Maicii Domnului reprezintă ultimele pregătiri ale neamului omenesc pentru primirea dumnezeirii".

2. *Întâmpinarea Maicii Domnului* (21 noiembrie)
Prima și singura între femei, Maria pătrunde în „Sfânta Sfintelor" din Templu, ea, care va deveni templul lui Hristos. Prin invitarea de către marele preot, Zaharia, de a urca treptele altarului, icoana arată înălțarea Fecioarei la nivelul sfințeniei și al dumnezeirii.

3. *Buna Vestire*(25 martie)
Acum are loc „împlinirea tainei care depășește toate limitele rațiunii omenești —întruparea Fiului lui Dumnezeu" (apud monahul Grigorie). Spre deosebire de părinții (după trup n.tr.) care nasc ființe muritoare, Maria primește în sânul ei pe Domnul vieții, care zdrobește legăturile morții și care va da viață din belșug tuturor celor ce se vor întoarce spre El. Această sărbătoare este rânduită aproape de echinocțiul de primăvară, când soarele, depășind ecuatorul, începe mișcarea de revoluție spre emisfera nordică pe care o va încălzi în mod progresiv și o va inunda cu lumina sa. Nu este, oare, aceasta anunțarea unei mari bucurii viitoare, anume venirea Celuilalt Soare?

4. *Adormirea Maicii Domnului* (15 august)
Tradiția relatează că, înainte ca Sfânta Fecioară Maria să treacă pragul acestei lumi, Sfinții Apostoli s-au adunat în jurul ei și că însuși Mântuitorul Hristos a venit spre a-i primi sufletul. Icoana oferă o lectură contemplativă a slujbei din acea zi:

> Pe născătoarea de Dumnezeu cea neadormită în mijlocirile ei pentru noi, nădejde nezdruncinată, mormântul și moartea nu o au ținut, căci, fiind Maica Vieții, la Viață o a mutat Cel Care S-a sălășluit în pântecele ei cel pururea fecioresc. (*Condacul de la utrenia praznicului Adormirii Maicii Domnului*).

Legătura strânsă lângă mamă și prunc, arătată în aproape toate icoanele Maicii Domnului care ține în brațe pe Mântuitorul Hristos, aici se găsește inversată. Fiul, Adam cel Nou, apare întru slavă, înconjurat de îngeri. El ține în mâini pe Sfânta Sa Maică, adică sufletul care ia asupra Sa trupul înduhovnicit. Noua Evă, pe care Apocalipsa o descrie „învăluită în soare" (*Ap.* 12, 1) ne-o ia înainte în procesul de îndumnezeire: este răspunsul la

chemarea puternică a lui Dumnezeu, care S-a făcut purtător de trup, ca omul să devină purtător de Duh Sfânt, după frumoasa expresie a Sfântului Atanasie cel Mare (+373). Adormirea Maicii Domnului am putea-o numi apoteoză a omului, deoarece Învierea și Schimbarea la față, care reprezintă cei doi poli ai creștinismului, găsesc în această Adormire deplina lor realizare.

5. *Nașterea Mântuitorului Hristos* (25 decembrie)
Peștera întunecată simbolizează disperarea totală sau iadul. Tocmai aici Hristos se naște tainic spre a elibera pe Adam și împreună cu el toată omenirea.

Anticipate în diferite mituri, Nașterea și Moartea-Înviere a lui Hristos nu sunt ele, oare, semnul unei așteptări nostalgice ale unicului și adevăratului Mântuitor al omenirii? Nu este mai puțin interesant că Zeus, zeu al luminii și divinitate supremă în mitologia greacă, se naște, la fel, în întunericul unei peșteri. Trebuie să coborâm în peștera impresionantă din partea superioară a podișului Lasithi din Creta în care, când ridicăm privirea, de la o adâncime de 70 de metri, înțelegem cum pare lumina să țâșnească din întuneric. Puterea evocatoare a icoanei aici este foarte puternic confirmată.

În ceea ce îl privește, cultul ortodox o descrie pe Maica Domnului drept muntele cel sfânt de unde va ieși Hristos. De altfel, centrul icoanei nu este oare ocupat de ea stând întinsă pe un așternut de culoarea purpurei care subliniază demnitatea ei în calitate de Maică a Domnului? Acest eveniment ce depășește puterea noastră de înțelegere, la început ne face să fim neîncrezători și uimiți văzându-l pe Iosif în partea din stânga jos.

După Dostoievski, „nu există în lume decât un singur chip absolut frumos, este Hristos" și „Întruparea este epifania (arătarea) Celui Frumos" (*Frații Karamazov*, IV, 1).

Acest „Paște al iernii" răsună de prezența lui Emanuel (Dumnezeu este cu noi, *Mat.* 1, 23), iar legătura profundă cu Învierea ne determină să trimitem cititorul să analizeze această icoană.

6. *Întâmpinarea Domnului* (2 februarie)
Baldachinul care separă icoana subliniază, pe de o parte, bucuria încercată de bătrânul Simeon (cel care a văzut pe Dumnezeu) întâlnind pe Dumnezeul său, dar și presimțirea cumplită a Maicii Domnului, care întrezărește suferințele Fiului ei (*Lc.* 2, 25-35). Privirea pruncului se concentrează asupra lui Simeon a cărui ființă, în totalitatea ei, se arată a fi primitoare.

7. *Teofania (Arătarea lui Dumnezeu, sau Botezul Domnului* (6 ianuarie)
Apele reprezintă un fel de mormânt lichid pe care Hristos îl sfințește prin prezența Sa. Cum să nu vedem aici o legătură cu icoana Nașterii? Această sărbătoare, „teofanică" prin participarea celor trei persoane ale Sfintei Treimi, este totodată și sărbătoarea iluminării, căci apariția lui Dumnezeu este însoțită de o lumină strălucitoare.

8. *Schimbarea la față* (6 august)
Schimbarea Domnului la față sau transfigurarea, de pe Muntele Tabor, „este calea, chipul și culmea transfigurării universale" (Grigorie, monahul) și nu numai un fel de minune izolată. Mult mai mult, trebuie să se înțeleagă că nu Hristos este cel care se transfigurează, ci Apostolii, ai căror ochi curățiți percep deodată deplina realitate a Celui pe care-L însoțesc zi de zi.

9. *Intrarea în Ierusalim sau Duminica Stâlparilor* (sărbătoare mobilă)

Despre icoană se spune că este „teologie în culori". Iată un exemplu în acest sens, pornind de la o omilie a Sfântului Epifanie al Ciprului:

Din ce cauză Hristos, acum şi numai acum, urcă aşezat călare pe un animal, El care altădată făcea acelaşi drum pe jos? Pentru a arăta că va fi înălţat pe Cruce şi proslăvit pe ea. Ce desemnează satul care se găseşte înaintea sa? Dispoziţia duhului potrivnic al omului alungat din Paradisul în care Iisus trimite doi ucenici, adică cele două Testamente, cel Vechi şi cel Nou. Ce închipuie asina? Fără îndoială, sinagoga care şi-a dus viaţa sub o grea povară şi pe spatele căreia se va aşeza cândva Hristos. Ce închipuie puiul asinei? Poporul păgân, fără măsură, pe care nimeni nu l-a putut îmblânzi, nici legea, nici teama, nici îngerul, nici profetul, nici Scriptura, ci numai unul Dumnezeu, Cuvântul (citat de Grigorie monahul).

10. *Înălţarea* (sărbătoare mobilă)
Cultul sărbătorii anunţă:

Domnul s-a înălţat... pentru a înălţa chipul căzut al lui Adam şi pentru a ne trimite pe Mângâietorul, Duhul Adevărului care ne sfinţeşte sufletul.

O bucurie senină însoţeşte promisiunea: „Eu voi fi cu voi în toate zilele până la sfârşitul veacurilor" (*Mat.* 28, 20). De aici înainte, natura umană, legată de cer, îl percepe pe Hristos drept Cap al Bisericii. După cum s-a înălţat, tot aşa va şi reveni (*F. Ap.* 11) la sfârşitul veacurilor. Vedem pe icoană, sub Hristos care se înalţă întru slavă, chipul Bisericii şi stâlpii ei, Apostolii.

11. *Cincizecimea* (sărbătoare mobilă)

Şi când a sosit ziua Cincizecimii, erau toţi împreună în acelaşi loc. Şi din cer, fără de veste s-a făcut un vuiet ca de o suflare de vânt ce vine repede, şi a umplut toată casa unde şedeau ei. Şi li s-au arătat împărţite, limbi ca de foc şi au şezut pe fiecare dintre ei."(*F. Ap.* 2, 1—3).

Icoana îi prezintă pe Apostoli, adunaţi în semi-cerc în jurul tronului gol al lui Hristos a cărui prezenţă

dumnezeiască este readusă prin limbile de foc şi lumina care le înconjoară. În icoană, sub Apostoli, se găseşte pictat, încadrat într-un arc de cerc de culoare neagră, un împărat în vârstă având în mâini un ştergar pe care se află aşezate douăsprezece rulouri. În stare de captivitate, acesta simbolizează cosmosul şi mântuirea pe care o anunţă predica Apostolilor reprezentată de cele douăsprezece rulouri.

12. *Înălţarea Sfintei Cruci* (14 septembrie)
Ultima dintre cele douăsprezece praznice, această sărbătoare, împreună cu alte câteva sărbători ale Maicii Domnului, depăşeşte cadrul Evangheliilor. Originea ei urcă în timp în secolul al IV-lea când Sfânta Cruce pe care a fost răstignit Mântuitorul a fost descoperită la iniţiativa Sfintei Elena, mama împăratului Constantin cel Mare. Icoana acestui praznic arată pe episcopul Ierusalimului care, stând în picioare în faţa bisericii Învierii, expune o cruce în faţa poporului adunat spre venerare.
Înălţată pe „locul căpăţânii" (*In.* 19, 17) sau Golgota în care Tradiţia vede în mod simbolic centrul lumii şi locul de îngropare al lui Adam, Crucea este instrumentul şi semnul prin care Hristos, Noul Adam, eliberează lumea din întunericul morţii şi permite transfigurarea sa.

Coborârea în Iad sau Învierea (sărbătoare mobilă)
Dinamismul şi lumina caracterizează această icoană care este împrumutată din Evanghelia apocrifă a lui Nicodim.Hristos este descris aici drept „Cel viu... care are cheile morţii şi ale iadului" (*Apoc.* 1, 12).
După ce a zdrobit şi a călcat în picioare porţile iadului „Mântuitorul a întins mâna, a făcut semnul crucii peste Adam şi peste toţi sfinţii şi, prinzând mâna dreaptă a lui Adam înălţându-se din iad şi ieşind din el, toţi sfinţii urmându-L" (Nicodim Aghioritul, VII, XXIV, 1, 2).

„Sărbătoare a sărbătorilor“, Învierea dă un sens morții lui Iisus pe cruce. Ea explică tot ceea ce precede și tot ceea ce urmează. Fără ea, viața creștinului pierde orice sens. „Dacă Hristos n-a înviat, zadarnică este atunci propovăduirea noastră, zadarnică și credința voastră... și noi suntem mai de plâns decât toți oamenii“, scrie apostolul Pavel (I *Cor.* 15, 14-19).

Capitolul II

Studiul icoanei propriu-zise

„Frumusețea va mântui lumea“, spunea Dostoievski. Este suficient să fi trecut prin Creta și alte regiuni ale Greciei, acest pământ căruia noi îi datorăm atât de mult, fără să vorbim de locurile minunate, adesea aproape de noi, pentru a înțelege impactul frumosului asupra simțurilor, în cele din urmă asupra sufletului, care se orientează în mod firesc spre Dumnezeu, izvor al oricărei frumuseți și dătător de viață.

Omul este însetat de Frumusețe! Paul Evdokimov consideră că, „dacă omul caută frumusețea, aceasta este posibilă pentru că el este scăldat în lumina ei, pentru că în însăși natura lui, omul este sete de Frumusețe și de chipul Său.“ Fără această Frumusețe, lumea devine de neînțeles. Or, pictorii de icoane nu au gândit decât la crearea acestei Frumuseți. Trebuie să ne punem însă de acord asupra termenului. Frumusețea icoanei nu stă în primul rând în finețea desenului (cuvântul „iconograf“ înseamnă „scriitor de imagine“ și nu „pictor“), ci în armonia care se degajă din întreg. Ea este rezultatul unei lungi tradiții unde meditația și o minuțioasă elaborare merg mână în mână. Ea nu țâșnește dintr-o intuiție subită, dintr-o emoție puternică, dintr-o abstracție pură sau din vreo trăsătură de geniu, oricât de prezent ar fi acesta în operele marilor iconografi. Nimic nu este lăsat la întâmplare și fiecare element se încadrează în întreg. Suprafețele icoanei sunt

fin distribuite, iar urmele liniilor geometrice scoase la iveală cu ocazia restaurărilor de fresce nu lasă nici o îndoială în ceea ce privește studiul prealabil minuțios.

Nu este, oare, interesant să scoatem în evidență faptul că însuși filosoful neoplatonician Plotin vorbește în secolul al III-lea despre o vedere a lumii prin ochii lăuntrici ,care permit înțelegerea esenței profunde a lucrurilor? După el, realitatea naturală percepută direct cu simțurile noastre nu ne duce la inima lucrurilor. În acord cu aceasta, adevărații iconografi nu reprezintă realitatea exterioară ca atare, ci realitatea spirituală, care este adevărul prin excelență. De aici, reiese în mod natural că acest limbaj simbolic scapă totalmente omului trupesc a cărui inimă rămâne în întregime orientată spre confortul personal și realitățile materiale.

Înainte de a continua subiectul pe care ne-am propus să-l tratăm, se impune o precizare. Dacă luăm în considerare arta sacră din marile tradiții, care, pe lângă creștinism, cuprinde hinduismul, budismul, taoismul și islamul, peste tot vom vedea că ies în evidență canoane (reguli) privind modul de procedură, și aceasta la niveluri diferite.

Adăugate viziunii spirituale corecte a celor care au inspirat-o și au răspuns de ea, aceste reguli formale îi asigură protecția.

În arta musulmană, geniul geometric împreună cu simțul ritmului năzuiesc să traducă spațiul nelimitat, simbol al prezenței dumnezeiești. În ce privește caligrafia, care își atinge apogeul în Coran, și exprimă Cuvântul sacru, ea permite o comparație cu icoana din arta creștină.

Această căutare a frumuseții dumnezeiești își găsește și ea înflorirea în *mandala*[1] tradițională hindusă și în chipul lui

[1] Mandala este o imagine simbolică organizată în jurul unui centru. Ea poate fi o cosmogramă, o psihogramă sau o teofanie (apariție miraculoasă) a unui zeu. Acestea constituie centrul mandalei, devenind polul meditației. Mandala e utilizată în cult de budismul tibetan. (n. tr.).

Buddha unde, pentru fiecare intervine un canon de proporții, îmbinat cu modele moștenite de la vechii maeștri.

Forma omenească a Mântuitorului reprezintă, în fine, pentru creștini cel mai sublim chip dumnezeiesc. Arta creștină are, deci, obligația să transfigureze omul care vine la Hristos și lumea care depinde de el.

1. Canoanele icoanei și scopul lor

Reprezentarea lui Hristos este o sarcină de temut. La fel este și în ceea ce privește reprezentarea omului, creat după chipul lui Dumnezeu. Se cuvine să nu-i falsificăm câtuși de puțin trăsăturile, riscând în felul acesta să cădem în caricatură. Și călcarea în picioare a chipului omului înseamnă o jignire adusă lui Dumnezeu. De aici și exigența Bisericii Răsăritului ca pictorii de icoane să se conformeze unui ansamblu de canoane, călăuze și paveze care garantează o continuitate și o unitate doctrinară mai presus de frontiere. Definită în mod canonic, tema icoanei nu e de competența artistului. La fel și simbolismul ei. Diferită de arta profană, unde simbolismul se exprimă prin alegorie, tema icoanei nu va putea fi rodul unei gândiri intelectuale, deoarece ea revelează în mod spontan taina pe care a reprezentat-o. Mai mult, icoana trăiește din această realitate și nu se înțelege decât din interior, ridicând un colț al voalului Realității duhovnicești dincolo de orice formulare verbală.

Simbolismul secundar, care se referă la detaliile majore ale icoanei, se înțelege cu ușurință. Așa este cu mișcarea mâinilor care indică rugăciunea, mai ales în icoana *Deisis*, sau în cele ale martirilor ce țin o cruce în mână, puterea mărturiei lor.

Ținuta vestimentară a persoanelor este invariabilă, ca și gesturile și multe alte detalii.

Dacă secolulal XVII-lea, mai ales, oferă exemple de icoane pur cerebrale și, deci, strict simbolice („ochiul care vede

toate", „ochiul care nu doarme"), trebuie să vedem în aceasta o îndepărtare de la Tradiție. Prin gratuitatea lor, ele subliniază cu atât mai bine bazele adevăratei icoane prin al cărei țesut curge sângele Bisericii.

În 787, cel de al VII-lea sinod ecumenic decretează în acest sens următoarele:

> De pictor depinde numai aspectul tehnic al lucrării, dar întregul ei plan, dispoziția și compoziția sa aparțin și depind de Sfinții Părinți într-un chip foarte limpede (Niceea II, 6, a, 252 C).

Iar în 1551, sinodul de la Moscova declară:

> Arhiepiscopii și episcopii din toate orașele și mănăstirile din eparhiile lor, trebuie să poarte de grijă pictorilor de biserici si să le controleze lucrările.

Astfel, primele modele, ca și operele celor mai mari pictori de icoane au fost instituite ca exemple. La sinodul de la Moscova mai sus menționat, icoana Sfintei Treimi pictată de Rubliov este propusă ca „model desăvârșit". Aceasta explică faptul că iconografii dispun în mod progresiv de manualele care dau indicații precise cu privire la maniera de a picta și de a reproduce trăsăturile sfinților. Manualul cel mai cunoscut rămâne cel al călugărului atonit Dionisie de Furna întocmit în secolul al XVII-lea la cererea călugărilor din Athos.

Orientare spirituală pentru viața creștină și pentru rugăciune, icoana rămâne pentru mult timp mai cu seamă apanajul călugărilor. Nimic mai firesc, deoarece mănăstirea vrea să fie creuzetul vieții duhovnicești. Dar prin votul ascultării, călugărul dă mai lesne ascultare îndrumărilor primite. Nu trăiește el, oare, în sânul marii familii a sfinților așteptând Împărăția?

Înainte să așeze icoana pe lemn, o zămislește în sine însuși prin rugăciune, liniște și asceză. După ce și-a curățit privirea, și prin ea inima, el poate reproduce chipul unei lumi transfigurate.

Dacă prima icoană pictată de elevul iconograf este

neapărat cea a lui Hristos, pentru că icoana dă mărturie despre întruparea Fiului lui Dumnezeu, orice călugăr promovat iconograf pictează înainte de toate icoana schimbării la față. Un manuscris de la Muntele Athos îndeamnă pictorul „să se roage cu lacrimi, ca Dumnezeu să-i pătrundă sufletul. Să meargă la preot, ca acesta să se roage pentru el și să-i citească troparul Schimbării la față."

Într-o epocă în care pictorii de icoane laici și atelierele lor se găsesc din abundență, sinodul de la Moscova se plânge de o decădere a vieții morale a pictorilor:

> Pictorul de icoane trebuie să fie smerit, blând, evlavios, să nu pălăvrăgească, să nu râdă peste măsură, să nu fie certăreț, nici invidios, nici bețiv,nici hoț, el trebuie respecte curăția duhovnicească și trupească.

Când influențele profane ale Renasterii devin prea evidente, patriarhul Nikon poruncește distrugerea acestor icoane amenințând cu anatema pe autorii și deținătorii lor.

Dacă este adevărat că iconograful se mișcă într-un spațiu restrâns, ce lasă după cum se pare puțin teren liber creativității sale, de el depinde să fie mai mult decât un copist. El are datoria să-și expună credința, prin intermediul talentului său și aceasta în duhul canoanelor pe care e profund interesat să le îmbogățească și întinerească. Mărturia unui pictor de icoane contemporan, D-na Fortunato Theokretov, pare să capete aici un interes cu totul aparte și ne lămurește cu privire la posibilitățile actuale în acest domeniu:

> Rațiunea de a fi a icoanelor este aceea de a sluji atât lui Dumnezeu cât și omului. Icoana este o fereastră prin care poporul lui Dumnezeu, Biserica, contemplă Împărăția lui Dumnezeu; și, pentru acest motiv, fiecare linie, fiecare culoare, fiecare trăsătură a feței capătă un sens. Canonul iconografic, formulat de-a lungul secolelor nu este o închisoare care ar priva artistul de elanul său creator, ci păstrarea autenticității a ceea ce este reprezentat. În aceasta constă Tradiția. Atunci când sunt pictați Sfântul Petru, Sfântul Pavel, Sfântul Ioan Hrisostom, Sfântul Serafim și toți ceilalți sfinți, vrem să fim siguri că au fost pictați în tradiția Bisericii, așa cum îi cunoaște și cum îi păstrează Biserica

în memoria ei vie. De aceea, nu avem nici un motiv să schimbăm fața vreunui sfânt sau vreuna din caracteristicile lui, tipul veșmintelor sau culoarea. De asemenea, nu există nici cel mai mic motiv să schimbăm stilul reprezentării, atâta timp cât nu am găsit un mijloc mai bun de a exprima prin pictură un trup devenit vehicul al Duhului Sfânt. Bizantinii au reușit să pună la punct formula potrivită pe care o cunoaștem și până acum, toate celelalte încercări de înfățișare a ideii de trup transfigurat au eșuat... Atâta timp cât cultul ortodox este în mod fundamental bizantin, va fi de neconceput ca arta lui vizuală să fie de expresie diferită (Extras dintr-o conferință).

În ciuda acestei fidelități față de Tradiție, este uimitor să constatăm că pot fi numărate nu mai puțin de patruzeci de școli în spațiul rusesc (Novgorod, Moscova, Iaroslav, Tver, Stroganov etc.), unde nu găsim două icoane identice. Un avantaj uriaș trebuie subliniat, anume faptul că icoana unui praznic este imediat recunoscută de oricine.

Este foarte important să deosebim arta profană de arta sacră de domeniul căreia aparține icoana. Aceasta ne va ajuta să scoatem în evidență în mod progresiv criteriile de autenticitate ale icoanei la nivelul formei, și mai ales, ale conținutului, etapă indispensabilă dacă vrem să deosebim opera de artă transfigurativă de orice produs, fie chiar și cu temă sfântă, dar care uzurpă denumirea de icoană.

Dacă Marc Chagall și Paul Klee, pentru a nu-i cita decât pe ei, oferă exemplul minunat al unei căutări a realității nevăzute prin intermediul unui limbaj pictural pătruns de poezie, arta lor nu este teologică, așa cum este cea a icoanei.

În arta profană, opera originală și de valoare reflectă personalitatea artistului. Ea este într-un anume fel o încercare de materializare a gândirii și a viziunii sale cu privire la lume. O recunoaștere a publicului implică creații noi, iar efortul artistului tinde în mod constant spre inovație și depășire. Expoziții în mod savant orchestrate reprezintă, în plus, o formă de publicitate. Acestea nu sunt decât câteva aspecte sigure, dar care permit totuși, o primă comparație cu arta icoanei.

Iconograful își hrănește arta din Tradiția și din învățătura Bisericii. Personalitatea lui trebuie să se eclipseze în fața personajului reprezentat. Atitudinea ce se cuvine să o aibă trebuie să fie cea pe care a avut-o Sfântul Ioan Înaintemergătorul („Trebuie ca El să crească și eu să mă micșorez", *In.* 3, 30), atitudine iubitoare și foarte atentă. De aici putem să tragem o concluzie logică, anume că iconograful nu trebuie să-și semneze lucrările cel puțin pentru trei motive: în primul rând, numele său este sinonim cu cel al personalității sale, care nu trebuie să iasă în evidență; în al doilea rând, icoana este realizată după Tradiție și după documente, care nu aparțin pictorului; în al treilea rând, inspirația pe care o are pictorul vine de la Duhul Sfânt.

Dacă numeroși iconografi greci contemporani dau impresia că-și semnează icoanele pictate, se cuvinte să precizăm că în mod normal ei fac în așa fel ca numele lor să fie precedat de cuvintele: „Prin mâna lui (numele)... subliniind" astfel preponderența slujirii lor eclesiale, care implică intervenția dumnezeiască.

Este interesant să constatăm că unii artiști profani își semnează lucrările prin introducerea în tablou a unui element pictural care permite să-i identificăm. Această procedură nu este admisă în cazul icoanei, deoarece acela care se roagă în fața ei ar putea să fie abătut de la scopul esențial. Iconograful trebuie să înlăture de pe icoană sentimentele și emoțiile sale pentru a nu le impune celorlalți și pentru ca să nu facă din ele un fel de ecran prin care să i se limiteze, oarecum credinciosului, modul de abordare a ceea ce este reprezentat în icoană. Nu este, așadar, evident faptul că arta picturii icoanelor, adevărata pictură de icoane este, cum spune un iconograf contemporan, „o lucrare eroică și un apostolat?"

2. Evoluția diferențiată a artei sacre în Orient și în Occident

Dacă părăsirea canoanelor Bisericii Orientale, care guvernează iconografia, se dovedește plină de consecințe pentru că din acest moment asistăm la un declin inevitabil, însoțit de o asfixie lentă, o privire prealabilă aruncată asupra a ceea ce se petrece în Occident ne permite o comparație de cel mai înalt interes.

Până în secolele al XI-lea și al XII-lea, artele exprimă peste tot aceeași realitate și au aceeași credință, anume, aceea de a revela „cele nevăzute". Este perioada minunată a artei romane care descoperă o lume dincolo de legile gravitației și spiritualizează până și piatra. Să ne gândim la Chartres, Berzé-la-Ville, Saint-Savin! Trebuie să menționăm deopotrivă pictura irlandeză, spaniolă și italiană, unde lucrările de vârf se desăvârșesc în armonie cu Orientul creștin, Orient ale cărui hotare, să nu uităm, cuprindeau mult mai mult decât ceea ce înțelegem astăzi prin acest termen, pentru că a inclus mai ales Ravena și Sicilia. Bizanțul traversează deopotrivă o perioadă de viață intensă; asistăm la o înflorire spectaculoasă a artei și a teologiei în ciuda catastrofei din 1204, provocată de intrarea cruciaților. Cu toate aceste, în peninsula italică, Cimabue, Giotto și Duccio se găsesc la originea unei îndepărtări treptate de arta Bisericii Orientale, care va duce la separarea din Renaștere. Întorcând spatele tradiției bizantine, ei încep procesul unei „de-sacralizări" a artei sacre occidentale, deschizând calea unei implacabile laicizări. Arta transcendentului dispare prin introducerea de către aceștia a facilității optice: perspectiva adâncimii, iluminarea, dar și întoarcerea la personaje foarte realiste în opoziție cu hieratismul icoanei, fără să omitem recurgerea la lumea emoțiilor. Devenită din nou independentă, arta sacră face loc artei religioase lipsite de transcendență. Dacă până acum icoana era orientată spre spectator, deschisă spre el, de acum

înainte ea devine un tablou care își trăiește propria sa viață; scenele se desfășoară fără să se țină cont de cel care contemplă. Viziunea subiectivă asupra artei oprește integrarea ei în misterul liturgic. Emotivitatea înlătură comuniunea duhovnicească. Limbajul sacru al simbolurilor se pierde.

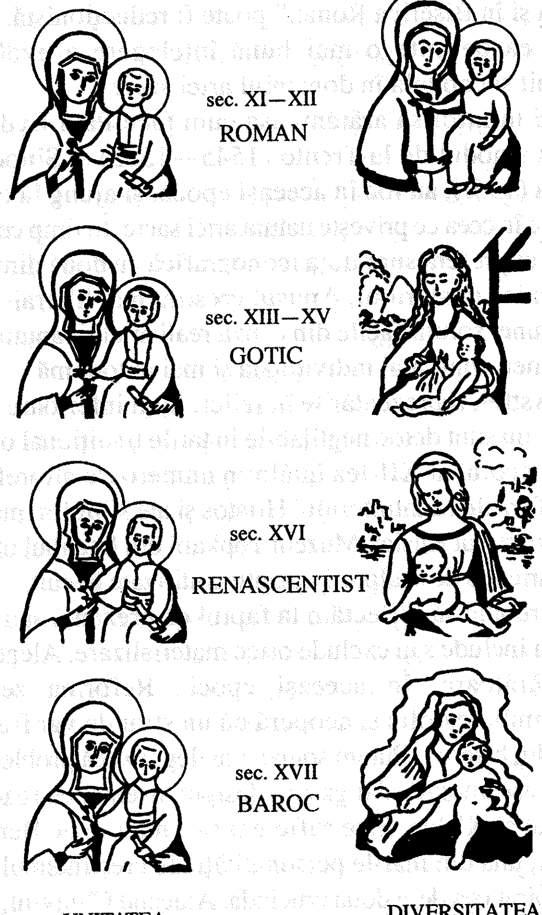
Trebuie să precizăm că suntem pe deplin conștienți că schema privind „Reprezentările Maicii Domnului în tradiția ortodoxă și în Biserica Romei" poate fi reducționistă. Cu toate acestea, ea permite o mai bună înțelegere a evoluției de netăgăduit și capitală în domeniul artei sacre.

E uimitor să arătăm, așa cum face Paul Evdokimov, faptul că sinodul de la Trento (1545—1563) și Sinodul de la Moscova (1551), au loc în aceeași epocă, și ajung la concluzii divergente în ceea ce privește natura artei sacre. În timp ce Biserica Răsăritului preferă suprafața iconografică cu două dimensiuni, mai deschisă misterului, Apusul creștin, mai liberal, lasă ușa deschisă unei soluții facile din cauza realismului, anume statuia în trei dimensiuni, mai individuală și mai autonomă.

Astfel, reprezentările în relief, mult inferioare numeric icoanelor, nu sunt deloc neglijabile în țările tradițional ortodoxe. Încă din secolul al XII-lea întâlnim numeroase altoreliefuri și basoreliefuri ale Mântuitorului Hristos și ale sfinților, mai ales în nordul și în sudul Rusiei. Muzeul Topkapî din Istanbul oferă și el o mare varietate de sculpturi bizantine utilizate în cult.

Trebuie să reflectăm la faptul că prezența sau absența volumului include sau exclude orice materializare. Alegerea este deci hotărâtoare. În aceeași epocă, Reforma se opune simbolismului catolic și acoperă cu un strat de var frescele și picturile din biserici. Putem spune mai degrabă că problema artei sacre este escamotată, dar găsim, desigur, asemenea reacții încă din secolul al XI-lea. Este suficient să-l numim pe Bernard de Clairvaux, una din marile personalități ale creștinismului și cel care a inspirat cea de-a doua cruciadă. Atacând Cluny-ul, el atacă arta care stânjenește mănăstirile. Dar, care artă?! Această năvală picturală nu-i pare propice pentru contemplarea interioară. Din

Reprezentările Maicii Domnului în tradiția ortodoxă și în Biserica Romei



UNITATEA STILULUI BIZANTIN

DIVERSITATEA STILURILOR EUROPENE

contră, pentru călugări, ea reprezintă un risc de distracție, iar grija aceasta o regăsim în secolele următoare în asceza cisterciană. Dacă marii pictori ai Renașterii, cum ar fi Rafael, Leonardo da Vinci pentru a-i cita doar pe ei, ne oferă în tratarea temelor religioase o frumusețe mai degrabă fizică decât spirituală în care grija pentru detaliul anatomic, perspectiva, culorile fidele realității înconjurătoare au o foarte mare importanță, în ceea ce îl privește pe iconograf, acesta lasă de-o parte orice detaliu de prisos ca să înconjoare domeniul imaterialului, al spiritului și al veșniciei unde spațiul și timpul își pierd rațiunea lor de a fi.

Trebuie să înțelegem bine că nimic nu deosebește arta religioasă a Renașterii sau a barocului de arta profană decât tema religioasă. Formele sînt aceleași, iar sentimentele pioase ale artistului nu sunt deajuns să o facă sacră. O artă devine sacră numai atunci când percepția duhovnicească se întrupează în forme, când acestea îi reflectă strălucirea. Dacă o viziune spirituală anumită postulează un limbaj adecvat, o artă cu o temă sacră, care recurge la limbajul formal al artei profane, merită denumirea de artă religioasă și nu de artă sacră.

Ar fi de asemenea eronat și naiv să confruntăm iconografia bizantină cu anumite școli de pictură contemporană cum ar fi cubismul, expresionismul, arta abstractă în care se constată, de asemenea, o părăsire a preciziei anatomice și a naturalului. Nu vom repeta niciodată destul că arta icoanei cere o viziune spirituală hrănită din seva Bisericii, viziune care se întrupează în forme fidele Tradiției.

Cât privește exemplele picturale contemporane de capete dezarticulate cu ochi astupați și de trupuri răsucite cu corpuri împletite cu piepturi bombate etc., ele reflectă mai degrabă starea dezintegrată a omului modern, decât setea sa după o realitate de dincolo de materialitate. Unde se găsește frumusețea fizică și, mai ales, cea spirituală? Nu este vorba aici de un refuz net de a privi omul după chipul lui Dumnezeu?

Întreaga imnografie a Bisericii Ortodoxe îl descrie pe Mântuitorul Hristos ca având o frumusețe desăvârșită, care

depăşeşte frumuseţea tuturor fiinţelor. Se înţelege că este vorba de o frumuseţe spirituală şi nu fizică, aşa cum a înţeles Tradiţia. Nimic mai firesc dacă arta icoanei nesocoteşte imitarea omului existent şi creează o formă idealizată pentru a reprezenta pe Cel care este mai presus de natural, raţional şi conceptual.

Ce contrast faţă de arta religioasă occidentală care rămâne la suprafaţa lucrurilor şi se fundamentează pe modelele vii pentru a-i înfăţişa pe Mântuitorul Hristos şi Maica Domnului!

Câte femei de o frumuseţe senzuală, obiect al pasiunii pictorilor, şi-au împrumutat chipul pentru reprezentarea Maicii Domnului pe care scrierile sfinte, pătrunse de viziune spirituală, o descriu ca fiind cea mai frumoasă, cea mai curată dintre toate femeile? Celei ce străluceşte de sfinţenie i se atribuie trăsăturile naturale ale unei persoane obişnuite. Ce inconsecvenţă!

Exemple prestigioase ne sunt date de foarte numeroşi pictori, dintre care putem enumera pe Filippo Lippi, Raphael, Tiţian şi Rubens.

Cel de-al VI-lea sinod ecumenic (680) consideră asemenea reproduceri ca fiind incompatibile cu adevărul credinţei din cauza rezonanţei lor senzuale. A-l picta pe Mântuitor ca pe un om obişnuit implică ideea că El ar fi avut numai natura omenească, în timp ce El este Dumnezeu-Om. Sarcina deosebită a iconografului este, dimpotrivă, aceea de a sublinia cu tărie că plinătatea dumnezeirii sălăşluieşte în trupul Mântuitorului Hristos.

3. O deosebire fundamentală: icoana, teologie a prezenţei

Există o neînţelegere profundă sau mai degrabă o distanţă serioasă între modul în care a fost înţeleasă ideea de artă divină în Biserica Răsăritului şi cel în care a fost înţeleasă

în Biserica Apusului. Manifestare văzută a ceea ce nu se poate vedea, icoana nu există prin ea însăşi. Ea nu este altceva decât mijlocul prin care suntem conduşi spre fiinţe. Pentru Răsărit, ea este un obiect sfânt prin care simţim *prezenţa personală* a cuiva (Dumnezeu, Maica Domnului, sfinţii), aşa cum afirmă marele sinod din 869/870: „icoana ne *anunţă şi ne face prezent* ceea ce Evanghelia ne spune prin cuvânt".

Mult timp unite, cele două Biserici surori, se vor separa în mod progresiv în ceea ce priveşte modul în care fiecare a înţeles ceea ce este esenţial în icoană: *teologia prezenţei.*

Încă o deosebire importantă: în timp ce Răsăritul, imitat în această privinţă de arta romană, se interesează să preamărească slava lui Dumnezeu, demnitatea lui Hristos biruitor al suferinţei şi al morţii (să ne gândim la Pantocratorul bizantin şi la Hristos biruitorul de la Vézelay, din La Charité-sur-Loire etc.), Apusul rămâne la baza Crucii. Într-adevăr, trebuie să vedem aici una din consecinţele impactului pe care l-a avut asupra cruciaţilor vederea Ţării Sfinte şi a mormântului Mântuitorului Hristos. Răsăritenii, fiind totdeauna acolo, depăşesc foarte repede ceea ce este tragic în eveniment pentru a pătrunde dincolo de fenomen. În felul acesta, icoana Răstignirii nu redă tristeţea şi abandonarea, ci, înainte de toate, mărturia unei prezenţe. Din contră, ce emoţie, ce sentiment de gol existenţial trăim, atunci când contemplăm mai mult timp celebrul tablou al lui Grünewald care exprimă brutalitatea existenţei şi umilirea Celui care s-a făcut pentru noi om. Pe de o parte prezenţă, pe de altă parte absenţă.

Cel răstignit de pe icoană nu are mâinile crispate, convulsionate. În icoană predomină maiestatea şi seninătatea, nu suferinţa şi martiriul. „Eu privesc pe Hristos răstignit şi văd pe Împăratul", exclamă Sfântul Ioan Hrisostom. Braţele larg desfăcute, capul plecat într-o parte şi trupul înclinat în faţă nu fac altceva decât să ilustreze împlinirea jertfei de pe Cruce, reprezentată în ultimul cuvânt de pe Cruce: „Săvârşitu-s-a" (*In.* 19, 30), ca şi mai devreme prin cuvintele: „Iar Eu când mă voi înălţa de pe pământ, îi voi trage pe toţi la Mine. Iar aceasta zicea,

arătând cu ce moarte avea să moară (*In.* 12, 32—33).

Hristos din tabolul lui Grünewald se distinge printr-o regie de mare intensitate dramatică în care aspectul emoțional domină. Zdrobit, tras în jos de greutatea cărnii rănite, trupul lui Iisus are culoarea verde a descompunerii.

Să revenim la iconograful ortodox, care nu se adresează cu precădere emoțiilor, ci spiritului, scoțând în evidență chenoza (coborârea, golirea de sine, micșorarea) Dumnezeului-om, integritatea trupului Său, aducând aminte de nestricăciune.

Este important, deci, să încercăm a înțelege cât de mult anulează de fapt dimensiunea divină reprezentările lui Hristos, făcute în maniera lui Grünewald!

În asemenea, tablouri natura umană a lui Hristos absoarbe dumnezeirea în așa fel încât se scot în evidență numai eșecul, disperarea, *fără cel mai mic indiciu cu privire la înviere*, dezbrăcând Crucea de puterea ei de Viață. Să admitem că, dacă nu este necesar să fii creștin pentru a pune în evidență suferința omenească, trebuie în schimb să fii creștin pentru a „vedea" și „a face să se vadă" în Cel răstignit pe Hristos cel înviat întru slavă. Nu fără justificare, Dostoievski, în celebrul său roman *Idiotul* striga prin gura prințului Mîșkin, profund tulburat văzând *Punerea în mormânt* de Holbein cel Tânăr, care reprezintă pe un Hristos desfigurat, cu ochii sticloși și trupul în descompunere: „Știi, că privindu-l, un credincios poate să-și piardă credința?"

4. Date generale cu privire la icoană

Pregătire și materiale

Fereastră spre Absolut, icoana este rodul unei munci îndelungate care cere răbdare, experiență și talent. În icoană materia nu este violată, ci așa cum a plăsmuit-o Dumnezeu, încât

toate materialele și ingredientele folosite provin din lumea minerală, vegetală sau animală. Ele sunt chemate să participe la transfigurarea cosmosului, pentru că sarcina iconografului este aceea de a spiritualiza realitatea palpabilă.

Scândura, ca suport, numai ea cere o lungă pregătire.De ea depinde păstrarea picturii în condiții atmosferice adesea foarte variabile. Alegerea lemnului are o mare importanță: este esențial să fie trainic și stabil. Spatele scândurii va fi, de altfel, întărit cu adaosuri de scândură. Centrul suportului, destinat să primească desenul, este adesea scobit câțiva milimetri în așa fel încât să lase un fel de ramă lată de 2—3 cm. Această ușoară scobire, mai frecventă în tradiția rusă decât în cea bizantină, se numește în slava veche *kovceg*. Termenul folosit pentru a desemna sipetele cu sfinte moaște și cu obiecte sacre, amintește de faptul că scopul primordial al marginii care rezultă prin scobirea ușoară a lemnului, nu este acela de a încadra icoana, ci de a păstra imaginea ca într-un fel de chivot.

Tehnica pictării icoanelor se fundamentează de la început pe două procedee folosite în antichitate, și anume, pictura *în encaustică*, abandonată treptat cu începere din secolul al VIII-lea sau de la sfârșitul crizei iconoclaste și culoarea de apă cu ou, numită *tempera*, concurată încet, încet, și ea de produsele industriale, fără a fi totuși vreodată egalată de acestea.

Pe lemnul făcut aspru se aplică un strat subțire de clei din piele de iepure, peste care se aplică în general o pânză subțire, îmbibată la rândul ei în clei. Această pânză permite o mai bună aderență a fondului destinat să primească culorile și ferește pictura de orice vătămare, cum ar fi crăpăturile provocate prin uscarea treptată a lemnului. Practica a fost necunoscută până spre sfârșitul secolului al XIV-lea, iar pânza respectivă lipsește adesea din icoanele grecești de format redus și acolo unde suportul este un lemn foarte tare.

Peste fondul cu pânză sau chiar pe scândură (în cazul când aceasta este dintr-un lemn tare) se aplică până la șapte straturi dintr-un grund făcut din același clei, amestecat cu praf de piatră

albă (albastru sau cretă), numit *levkas* în rusește. Acest fond cretos tare, perfect lustruit, primește desenul inspirat dintr-un manual sau dintr-o icoană veche. Fidelitatea față de Tradiție, chezașă a autenticității, implică respectivul demers care, în afară de aceasta, orientează creativitatea pictorului.

Urmează aurirea. Fondul icoanei se numește într-adevăr „lumină". Se recurge la ocrul galben sau roșu, uneori la lac alb. Adesea sunt aplicate foițe de aur și toate acestea cer o tehnică complexă, desăvârșită prin practică. Lucrarea următoare constă în acoperirea desenului cu gălbenuș de ou, apoi cu culori uniforme, înainte să se precizeze contururile și să se lumineze ansamblul, adică înainte să se dematerializeze suportul. Dacă icoana nu se semnează, cu toate că există numeroase excepții de la această regulă, ea primește totdeauna un nume care o leagă de modelul ei.

Înainte să fie expusă fumului de lumânare și prafului, în general icoana este impregnată cu ulei de in fiert, amestecat cu chihlimbar, cu rășină sau cu acetat de cobalt, care pătrunde prin stratul de culori și le ameliorează aderența. Această ungere se numește *olifa* (de la grecescul *aleipho* = a unge, n. tr.).

E, desigur, important ca icoana, răsfrângere a nestricăciunii noii creații țâșnită din mormânt împreună cu Hristos în dimineața de Paști, să reziste rănilor și uzurii timpului.

Scrierea numelui

Scrierea numelui investește icoana cu o prezență. Puterea numelui este, într-adevăr, recunoscută în toate religiile teiste, mai ales, în islam și în numeroasele culturi vechi printre care este suficient să reținem, spre exemplu, Egiptul, China și lumea evreiască.

Vechii egipteni susțin că numele face parte integrantă din persoană. A-l scrie sau a-l rosti înseamnă a-i da viață sau a o prelungi. La chinezi, a da un nume implică o luare în stăpânire a persoanei sau obiectului în cauză. În fine, evreii au atribuit

numelui lui Yahve (YHVH = Eu sunt cel ce este — *Ieșirea* 3, 14), pe care numai arhiereul îl putea pronunța, energii dincolo de orice putere de înțelegere a oamenilor. Dumnezeu este prezent și activ în Numele Său care trimite puterea și binecuvântarea Sa.

Trebuie reținut un detaliu: o schiță a teologiei numelui se profilează în lucrarea ***Păstorului lui Hermas***, scrisă pe la mijlocul secolului al II-lea. În această carte se spune: „Numele Fiului este mare și minunat și El este Cel care susține lumea".

Legat ființial de persoana Sa, numele lui Hristos actualizează prezența Sa activă, care nu poate fi percepută prin simțul văzului. Numele se dovedește a fi o armă puternică împotriva răului și însemnarea lui pe icoană îi conferă acesteia caracterul sacru.

Icoanele lui Hristos și ale Maicii Domnului poartă în grecește abrevierea numelui Mântuitorului (ICXC = Iησυς Χριστος) și al Maicii Domnului (MP-ΘY = Μητηρ Θεον). Adesea, în funcție de originea icoanei, lângă inscripția inițială se adaugă și alte inscripții în limba locului de unde provine icoana. Un manual de la Muntele Athos pentru folosința iconografilor propune o întreagă serie de nume pentru Hristos: „Atotputernicul", „Izvorul vieții", „Mântuitorul Lumii", „Milostivul", „Emanuil", „Regele slavei" etc. La fel și pentru Maica Domnului: „Odighitria (Cea care arată drumul"), „Împărăteasa îngerilor", „Fecioara dulce mângâietoare" (Vladimir), „Bucuria tuturor", „Mângâietoarea celor în nevoi" etc. Adăugăm, de asemenea, că aureola lui Hristos poartă totdeauna inscripția o Ω ν (Cel ce Este) așezată deasupra sau de-o parte și de alta, cum se vede în diverse variante.

Absența realismului

Dacă iconograful se dă de-o parte fără să-și semneze numele pe lucrare, o face pentru că în icoană există ceva mai mult decât triunghiul închis al oricărei opere de artă profană: Artistul, creația sa și privitorul. Teofanică, semn văzut al nevăzutului,

prin elementul transcendent care se află în ea, icoana depășește atât pe pictor, cât și pe cel care o privește. Absența realismului, caracteristică acestei arte, scoate în evidență procesul de spiritualizare. Se înțelege de la sine că nu se pictează ceea ce este spiritual. A obiectiva prin sensibil ceea ce este spiritual, ar fi o curată distrugere și s-ar merge în sens invers. Dacă tablourile fac apel la simțuri și caută să facă să vibreze în noi un sentiment firesc, icoana nu vrea să fie nici emoționantă, nici sentimentală. Fața, cum vom vedea mai jos, nu devine niciodată portret, după cum reprezentarea pământului, a lumii vegetale și animale nu urmărește să reproducă ceea ce o înconjoară. Din contră! Lumea vegetală și cea animală, adesea reprezentate prin aluzii, neagă orice logică, iar în cadrul lor întâlnim adesea forme stranii. Poate de neînțeles în zilele noastre, ele se vor face înțelese într-o zi, deoarece trebuie să ne încredem în înțelepciunea iconografilor de odinioară.

Lumea noastră coruptibilă și coruptă participă în icoană la îndumnezeirea omului și, prin urmare, aici este transfigurată. Nu vedem, oare, în ea sfinți care vorbesc și poruncesc fiarelor sălbatice ce li se supun așa cum se supuneau omului primordial înainte de căderea în păcat? Este o aluzie la taina viitorului paradis! Icoana nu se reduce, așadar, la o artă figurativă sau nefigurativă, ea descoperă lumea de dincolo, realitatea spirituală nevăzută de ochii noștri trupești. Icoana este departe de a fi abstractă, și aceasta pentru că ea este fundamentată pe Întruparea lui Hristos. (Este, într-adevăr, corect să afirmăm că Nașterea lui Hristos marchează nașterea icoanei.) Ea știe să fie figurativă atunci când reprezintă trăsăturile unui sfânt, dar, înainte de toate, ea pune în evidență dimensiunea duhovnicească. Fiecare element anecdotic este redus la minimum. Ceea ce interesează înainte de toate, este frumusețea interioară și nu estetica pură.

Leonid Uspenski precizează foarte bine că „țelul icoanei este acela de a orienta spre transfigurare toate sentimentele noastre, ca și puterea noastră de înțelegere și toate aspectele firii noastre, dezbrăcându-le de orice exaltare care nu poate fi decât nesănă-

toasă și vătămătoare". Tot astfel, cum tâlmăcește îndumnezeirea, nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin, fie că este aspectul psihologic, fie trăsăturile proprii ale omului în mediul său înconjurător pământesc.

Dacă persoana reprezentată este, desigur, totdeauna asemănătoare cu modelul și poartă, de pildă, aceleași veșminte pe care le-a purtat în timpul vieții, trupul pictat nu are nimic carnal și prin urmare, nimic care să putrezească, așa cum se vede, din nefericire, în icoanele decadente influențate de pictura Renașterii. Înlăturată, carnea face loc unui trup transfigurat, plin de energii dumnezeiești.

De unde vine, atunci, această tulburare pe care o arată uneori diferite persoane în fața icoanei? E vorba de atracție și repulsie combinate. Aceasta pentru că icoană anunță lumii bucuria, însă ascetismul din jurul ei îi imprimă o notă de tristețe. Și contrastul între tristețe și bucurie trimite la esența însăși a creștinismului, unde lumina învinge definitiv întunericul și suferința. Bucuria Paștelui nu ar fi posibilă fără Patimă, după care Hristos înviază.

Icoana ne interpelează, dar nu ne vorbește, cu adevărat, decât din momentul în care întoarcem spatele împărăției trupului, pentru a primi Duhul Sfânt, care, numai El, poate să ne umple de o bucurie desăvârșită.

Arhitectura

Arhitectura se înscrie în această sfidare a logicii omenești. În ea descoperim un refuz evident al oricărei funcționalități. Proporțiile sunt complet ignorate și nu țin seama de mărimea personajelor. Același lucru se poate spune despre ușile și ferestrele dispuse în mod bizar, cu dimensiuni utopice. În fine, o culoare mai închisă este suficientă ca să semnifice interiorul. Legile gravitației nu acționează în această lume. Nu este, oare, adevărat că icoana, ca și Evanghelia, este o provocare la adresa

înțelepciunii lumii acesteia și ordinii ei? De aici decurg formele sale adesea neobișnuite și șocante.

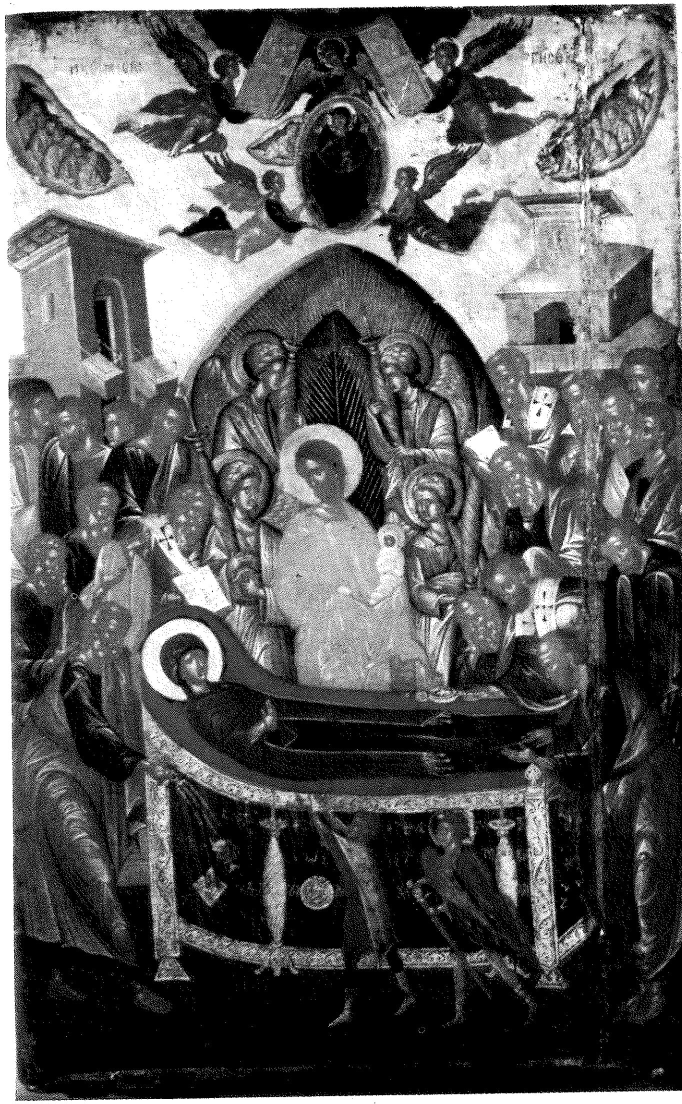
Și totuși, nu există loc pentru echivoc. Icoana nu cunoaște aparențele și arată inima sau esența ființelor și a ceea ce este trăit. Personajele mai importante sunt desemnate pe nume.

Adăugăm faptul că, dacă formele arhitecturale, munții și vegetația ce formează fondul icoanei sunt totdeauna subordonate personajelor care ocupă spațiul din față, aceste diverse elemente le sunt integrate și nu au independență proprie. Icoana Botezului lui Hristos oferă un foarte frumos exemplu de armonie cu munții situați în stânga și-n dreapta Sa. Icoana Răstignirii, cu zidurile Ierusalimului în planul din spate, ilustrează, deopotrivă, cele spuse mai sus.

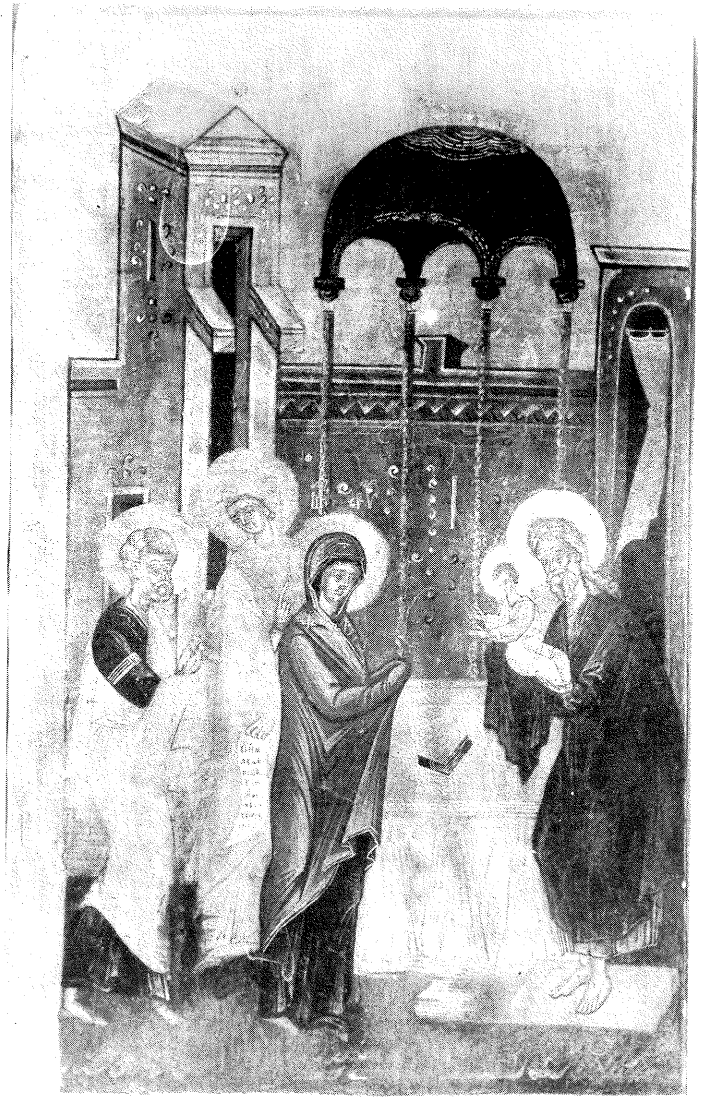
Fața

De la Întruparea Fiului lui Dumnezeu, chipul omului primește o dimensiune nouă. Voința de spiritualizare a lumii include o transfigurare a lumii sensibile unde frumusețea carnală nu mai este suficientă. Spre deosebire de arta elenistică și cea a Renașterii, unde frumusețea trupului omenesc primează prin aspectul său naturalist, în icoană, trupul dispare adesea sub veșminte care seamănă cu toga romană. Aceste mantii nu mai acoperă trupuri, ci suflete, preluând „culorile" lor diafane. Cutele veșmintelor nu mai exprimă mișcările fizice, cu ritmul duhovnicesc al întregii ființe. Și aceasta este atât de adevărat, încât se ajunge, spre exemplu să se discearnă starea spirituală a societății rusești de-a lungul secolelor pornindu-se de la evoluția cutelor veșmintelor în iconografie.

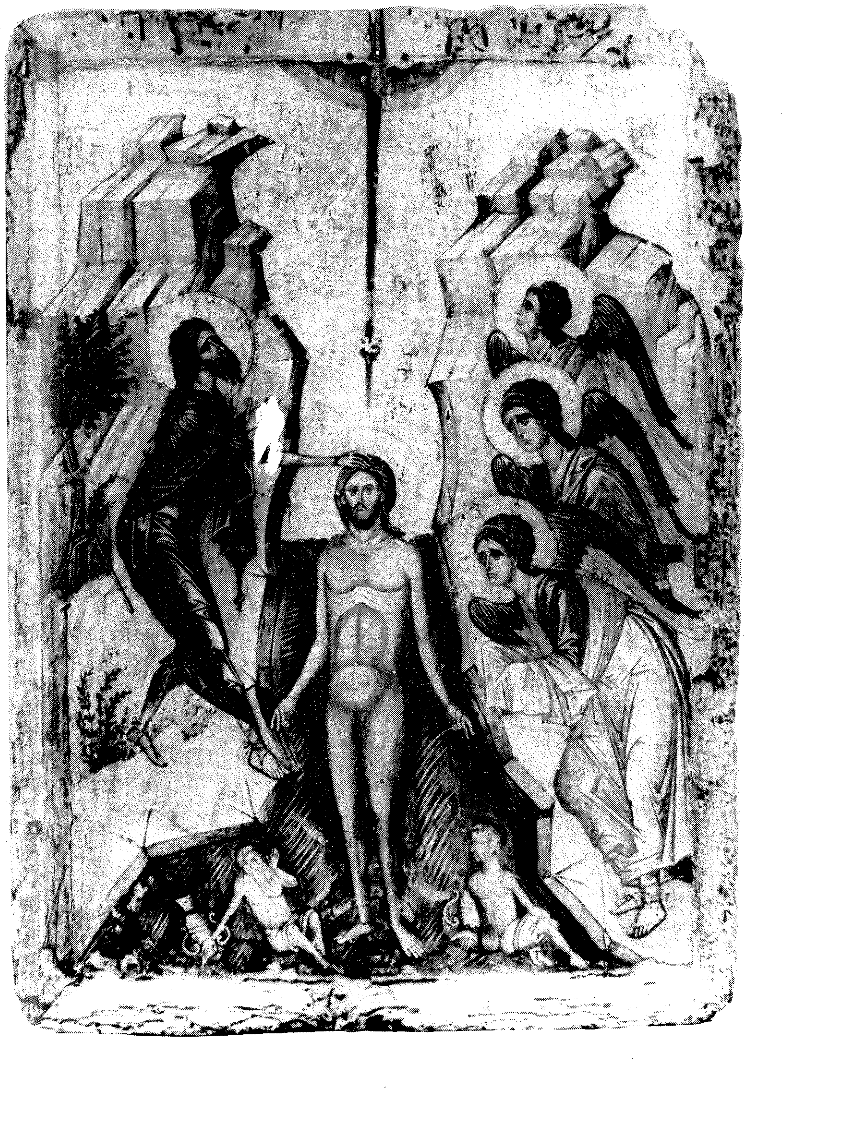
Se întâmplă ca trupul să fie gol, cum este în icoana praznicului Botezului lui Hristos, dar lipsa lui de naturalism face să fie mai spiritual. Goliciunea nu dezvăluie trupul, deoarece țelul icoanei nu este acela de a pune în evidență frumusețea naturală, cum face arta profană, ci de a face vizibile adevărurile teologice și de a întrupa o prezență spirituală.



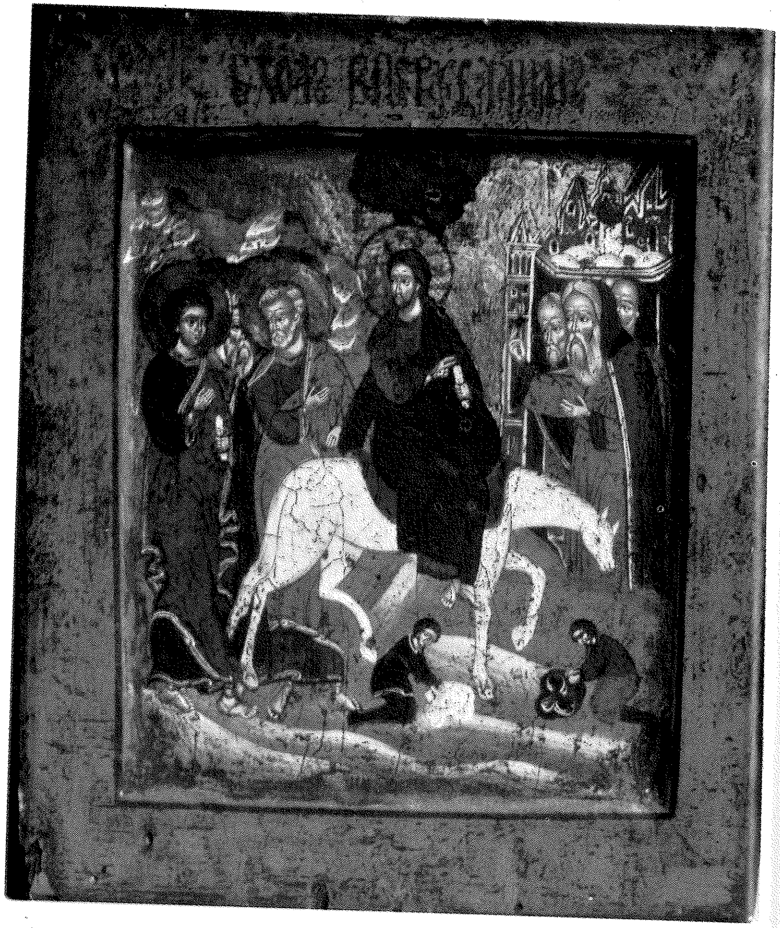
20. *Adormirea Maicii Domnului.* Icoană bizantină pictată la Veneția, la mijlocul secolului al XVI-lea; Institutul Elenistic de la Veneția.



21. *Înfățișarea lui Iisus la Templu*; mijlocul secolului al XVI-lea, Moldova. Muzeul Național de Artă, București.



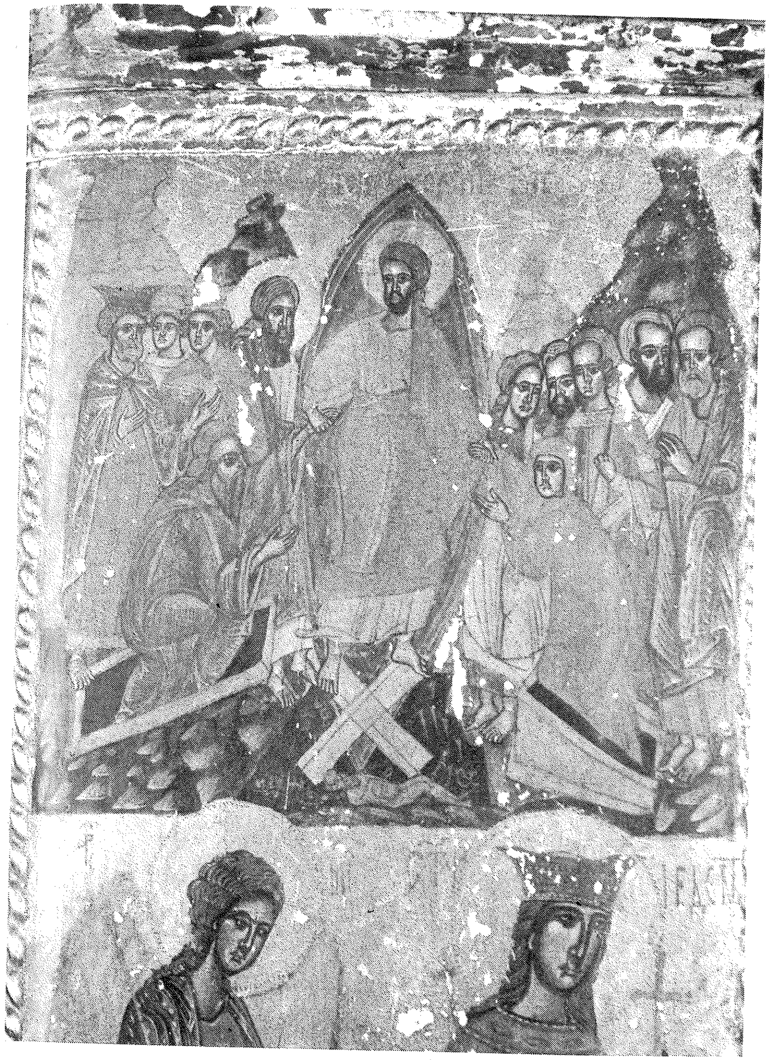
22. *Botezul lui Hristos*. Capela Sfânta Tecla, secolul al XV-lea. Patriarhia greacă, Ierusalim.



23. *Intrarea în Ierusalim*. Rusia, secolul al XVIII-lea. Colecție particulară.

24. *Cincizecimea*. Icoană pictată în 1546 de Teofan Cretanul. Mănăstirea Stavronikita, Athos, Grecia.

25. *Înălțarea Sfintei Cruci*. Rusia (Novgorod), sfârșitul secolului al XV-lea. Muzeul de icoane de la Recklinghausen, Germania.

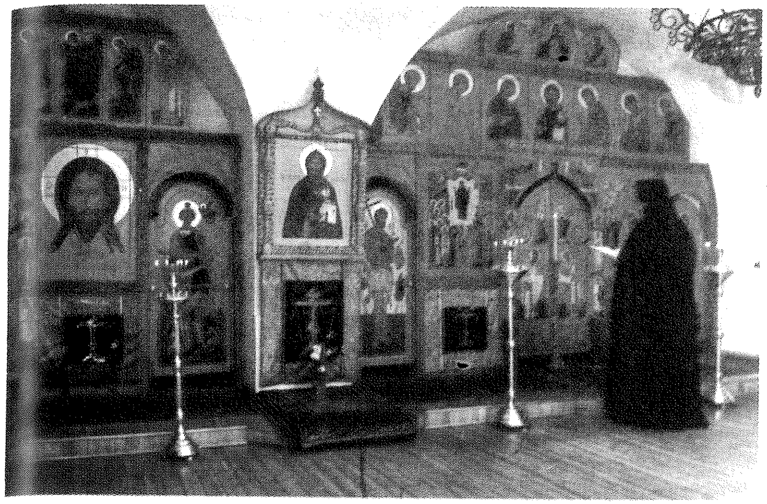


26. *Coborârea în iad*. Detaliu dintr-un triptic, circa 1563. Mănăstirea Bica, Cluj.

27. *Sfânta Treime* de Andrei Rubliov. Mănăstirea Sfintei Treimi, Sfântul Serghei, 1411, Galeriile Tretiakov, Moscova.

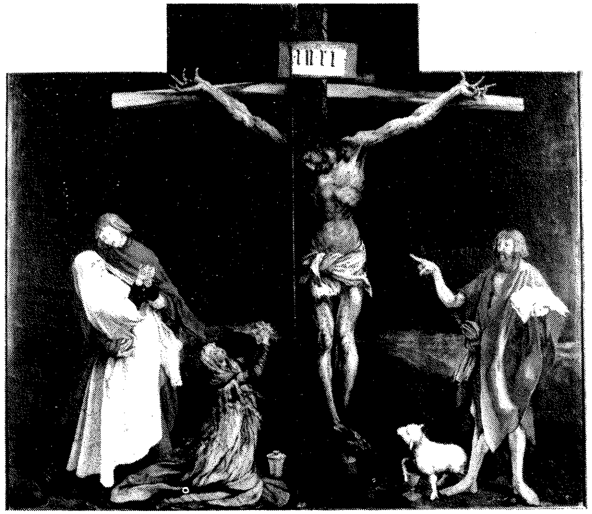
28. *Hristos în slavă*, frescă din 1123. Biserica Sfântul Clement, Tahull, Spania.

29. *Madona cu Pruncul*, pictată în jurul anului 1509 de Lucas Cranach. Colecția Thyssen, Castagnola, Lugano.

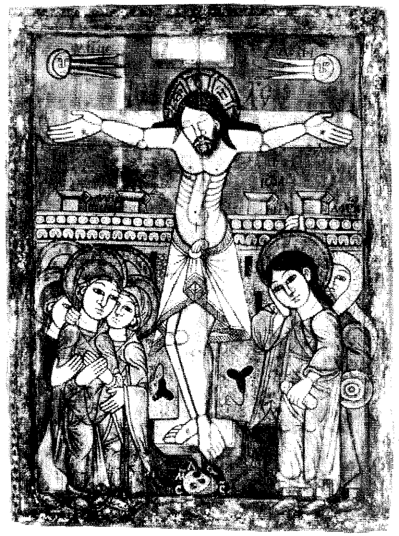


30. Catapeteasmă rusă. Mănăstirea Sfântul Daniil, Moscova.

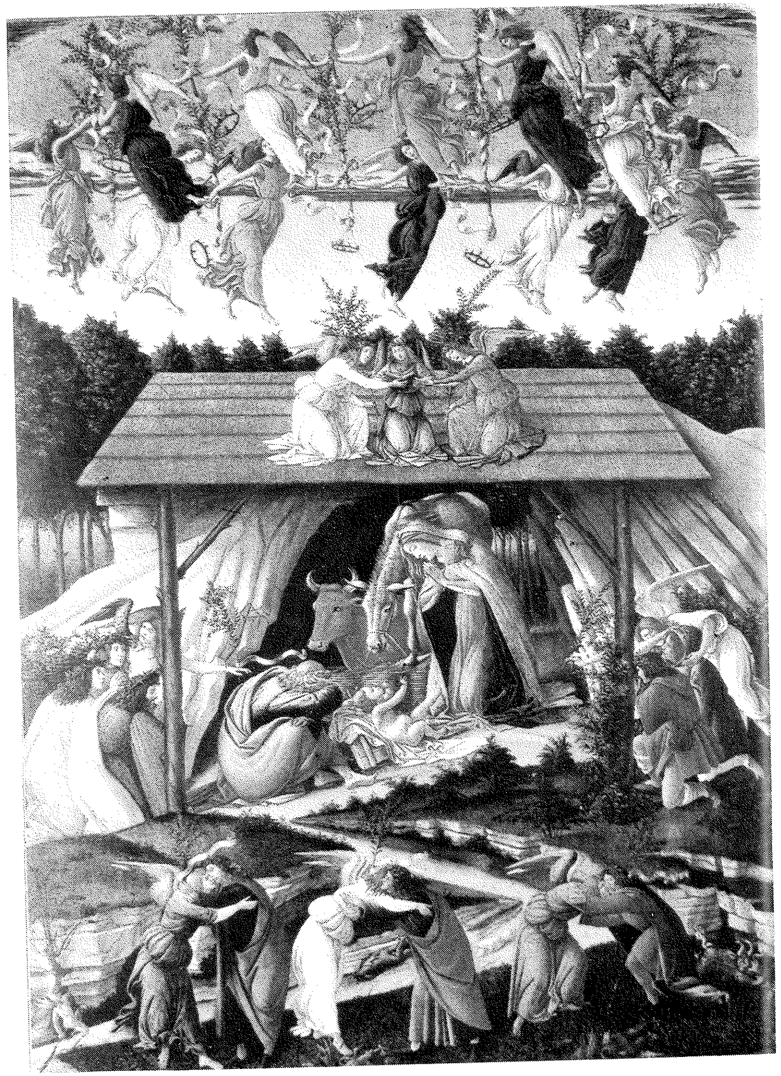
31 *Maica Domnului (Theotokos Hodighitria)*, circa 1530. Mănăstirea Govora, România.



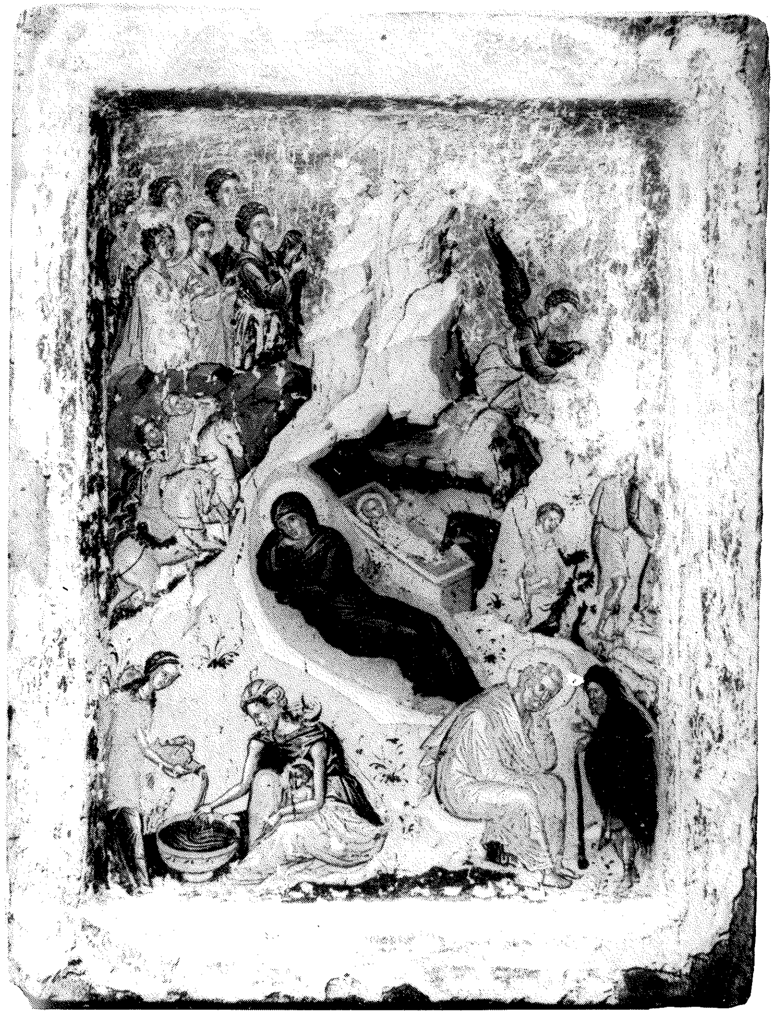
32. *Răstignirea lui Hristos*. Mathias Grünewald, secolul al XVI-lea, detaliu al panoului de la Isenheim. Colmar, Muzeul Vuterlinden, foto O. Zimmermann.



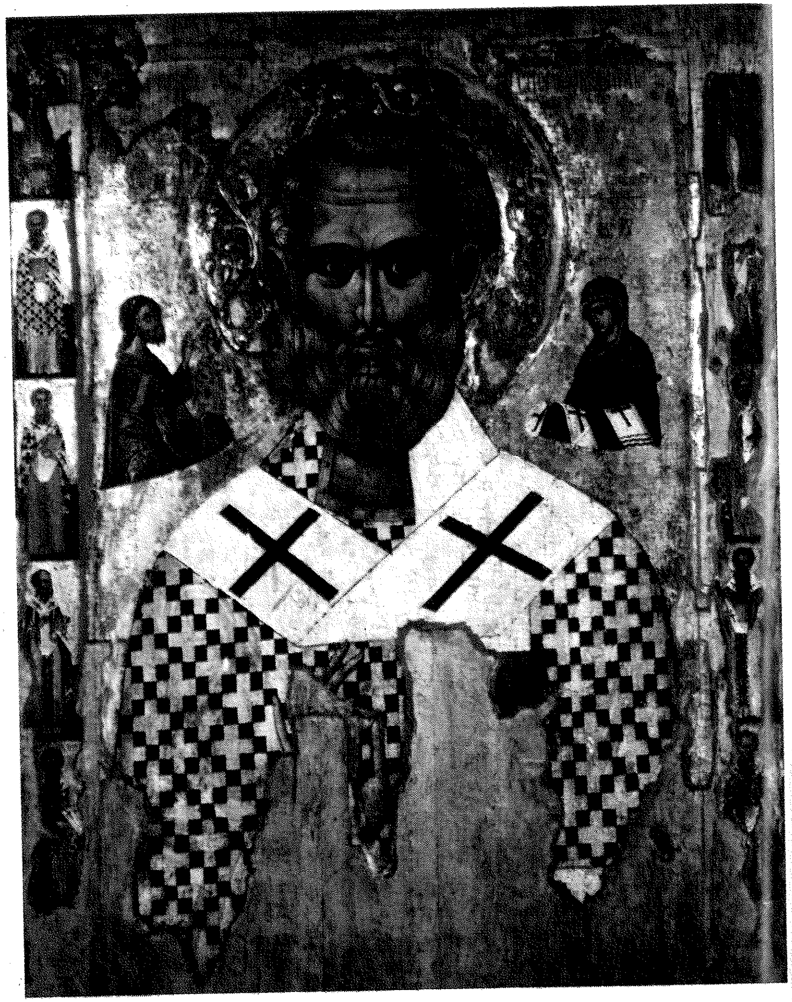
33. *Răstignirea lui Hristos*. Icoană din secolul al XVII-lea. Muzeul Semetkovice, Slovacia.



34. *Naşterea lui Hristos*. Tablou de Botticelli (1444—1510). National Gallery, Londra.



35. *Naşterea lui Hristos*. Mănăstirea Schimbării la Faţă, Meteora, Grecia.



36. *Sfântul Nicolae*, secolul al XV-lea. Mănăstirea Văratec, România.

Fața este centrul trupului. Ea domină totul. Călugărul Grigorie Krug, în lucrarea *Carnets d'un peintre d'icônes*, scrie următoarele:

Numai chipul care posedă o față - chip, și numai un chip omenesc transfigurat prin mutație dumnezeiască poate avea dreptul să fie o icoană sfântă.

Și mai departe:

Vulturul care ține Evanghelia nu poate fi icoana evanghelistului Ioan, ci doar simbolul lui.

În treacăt fie spus, grecii din antichitate considerau sclavul ca fiind *aprosôpos*, adică „fără de față". Or, luând chip omenesc, Dumnezeu ne restituie o față după chipul Său, nouă, celor înlănțuiți (aprosôpoi) de păcat.

Dacă arta creștină de la începuturile creștinismului prezintă personajele sale din față, cu timpul deseori, nu se mai întâmplă așa ceva, fără să mai vorbim de ceea ce se întâmplă astăzi, când adevărata față tinde pur si simplu să dispară, ba chiar să reapară într-o formă caricaturală.

Este exact ceea ce exprimă marele critic de artă Réné Huyghe în lucrarea sa *Arta și sufletul*:

Pe măsură ce fața umană, mai ales, în noblețea sa, a dispărut din operele contemporane, opusul ei, Animalul a ocupat aici un loc ciudat. El apare în mod frecvent, ca și cum ar da mărturie despre o obsesie surdă a zilelor noastre (Ed. Flammarion, Paris 1980, p. 342).

Nu-i așa că arta actuală reflectă o lume în criză, lipsită de certitudini? În ciuda abundenței fără precedent a mijloacelor de comunicare pe care le are la îndemână, omului modern îi este tot mai greu de a-l întâlni cu adevărat pe celălalt a cărui față îi scapă.

În icoană, numai personajele care nu au ajuns la sfințenie apar din profil. Să privim spre exemplu magii și păstorii în icoana Nașterii Domnului. Aceasta scoate în evidență importanța

frontalității care înseamnă o Prezență. Contactul direct o cere. Experiența relațiilor umane confirmă această afirmație. Profilul scurt-circuitează într-un anume fel acest contact direct și depersonalizează relația. Astfel, în ciuda puterii evocatoare a subiectului, „Sărutul lui Iuda" de Giotto, care îl arată pe Hristos din profil, descoperă un fel de absență. În unele cazuri s-ar putea vorbi de dominare: „Tu"- ul din ipostaza față-n față cedează locul lui *el*, care caracterizează persoana văzută din profil.

Prin frontalitatea lor, personajele din icoană, interpelează spectatorul și își dezvăluie starea lor interioară.

Nimic mai normal, când capul determină volumul și poziția trupului. Ansamblul compoziției îi este subordonat. Dar, în timp ce canonul frumuseții „clasice" impune ca trupul să aibă de cinci ori lungimea corpului, în icoană trupul este mai lung de zece ori decât capul.

Fețele par adesea bronzate, având aproape culoarea pământului. Desigur, fața lui Hristos, Adam cel Nou (de la ebraicul *adamah*, pământ), nu ar putea fi atribuită unei anumite rase. El aparține omenirii întregi, pe care de altfel, o recapitulează. Personajele primelor icoane privesc viața de apoi cu ochii foarte larg deschiși, uneori chiar exagerat. O asemenea privire întărită de arcada puternică a ochilor reține atenția celui care privește. Dar, spre sfârșitul perioadei iconoclaste se face simțită o evoluție în modul de reprezentare a lui Hristos, care constă într-un echilibru mai mare între divin și uman. Și sub impactul înnoirii isihaste* în Bizanț cu începere din secolul al XIV-lea și cu o forță deosebită în Rusia secolului al XVI-lea fața devine tot mai blândă.

Atins de harul dumnezeiesc și sfințit, fiecare organ al simțurilor a încetat să mai fie organul senzorial obișnuit al omului biologic. Ochii, mari și însuflețiți dau mărturie cu privire la Sfânta Scriptură: „Ochii mei sunt pururea spre Domnul" (*Ps.* 24, 15) „căci ochii mei au văzut mântuirea Ta" (*Lc.* 2, 30). Ei s-au deschis spre sublim și spre vederea lui Hristos.

**Isihasm*, vine de la cuvântul grecesc *isyhia*, care înseamnă calm, singurătate, pace interioară; se referă la rugăciunea mistică, numită „rugăciunea lui Iisus", în care comuniunea cu Dumnezeu se obține, făcându-se să coboare înțelegerea în inimă prin repetarea numelui lui Isus Hristos, însoțită de rugăciunea vameșului „Doamne, Iisuse Hristoase, miluiește-mă pe mine păcătosul" (*Lc.* 18, 14).

Mintea, curățită de gândurile rele, păstrează amintirea Fiului lui Dumnezeu și omul interior se deschide la lucrarea Duhului Sfânt.

Termenul de „isihasm" trimite mai ales la practica acestei rugăciuni care, deși răspândită din primele secole ale creștinismului, a luat o formă nouă la pustnicii (isihaștii) care trăiau în sihăstriile din Muntele Athos în secolele al XIV-lea și al XV-lea. Sfântul Grigore Palamas este eminentul lor purtător de cuvânt.

Legat de o spiritualitate de o bogăție de nebănuit, isihasmul pătrunde în Rusia și se dezvoltă mai ales în celebra mănăstire a Sfintei Treimi - Sfântul Serghie. A se vedea în acest sens minunatul text duhovnicesc *Recits d'un pelerin russe*, apărută la Ed. Seuil și *Petite philocalie de la prière du coeur*, apărută la aceeași editură.

Studierea restului feței include fruntea, nasul, urechile, gura și obrajii brăzdați de riduri adânci la asceți, călugări și episcopi. Fruntea, bombată și foarte înaltă, adăpostește forța duhului și înțelepciunea, nedespărțite de iubire. Nasul alungit și subțire scoate în evidență noblețea. El nu mai percepe cele ale lumii acesteia, ci buna mireasmă a lui Hristos și suflarea viu-făcătoare a Duhului, țâșnită dintr-un gât zugrăvit peste măsură de gros tocmai pentru acest motiv. Gura, parte senzuală prin excelență este totdeauna foarte fină, are un desen foarte geometric

care înlătură orice senzualitate. Ea rămâne închisă, deoarece contemplația postulează liniștea. Semn al spiritualității, această gură de formă redusă arată, după Sfântul Chiril al Ierusalimului (+387), că „trupul nu mai are nevoie de hrană pământească pentru a trăi, pentru că a ajuns o minune duhovnicească" (*Cateheza* 18, P.G. 33, Col. 613).

Urechile, create pentru a auzi poruncile lui Dumnezeu, s-au interiorizat, iar zgomotul lumii nu mai ajunge la ele. Ele își concentrează atenția asupra glasului interior. Chiar și sub barba uneori stufoasă se ghicește o bărbie energică. Unele detalii pot totuși să surprindă, cum ar fi ochii fără strălucire sau urechile zugrăvite rău sau chiar ciudate. Lipsa realismului, neconformitatea cu natura ne amintesc faptul că acest trup percepe mai mult și altceva decât cea mai mare parte dintre noi: nu numai lumea fizică, ci și lumea spirituală. Această părăsire a naturalismului în reprezentarea organelor de simț subliniază detașarea față de excitări și un fel de surzenie față de zgomotul lumii în folosul unei perceperi a lumii spirituale.

Într-adevăr, Sfinții Părinți socotesc simțurile drept porți ale sufletului. Și „părintele călugărilor", Sfântul Antonie cel Mare, (născut pe la anul 250) arată cât de mult afectează curăția inimii omului acest du-te-vino dezordonat al imaginilor transmise de vedere, de auz, de simțul tactil, de gust, de miros și de cuvânt.

Înțelegem mai bine că personajele cu forme adesea hieratice și trăsăturile, în general, aspre ale ansamblului nu îmbie sentimentele, ci atrag privirile spre interiorizare. Trupurile, în nemișcarea lor, nu sunt niciodată statice, iar înfățișarea lor țeapănă scoate mai mult în evidență dinamismul vieții interioare pe care o vădesc ochii arzători și încrezători.

Aceasta este reprezentarea unui trup supus duhului, după cuvântul Scripturii: „Să tacă tot trupul" (*Zaharia* 2, 17) ca să se arate Cel Prea Înalt.

Dacă nemișcarea exprimă pacea întru Dumnezeu și viața supraomenească, mobilitatea, dimpotrivă dovedește neîmplinirea

vieții spirituale, chiar starea păcătoasă a omului. Să ne gândim la icoana Schimbării la față unde, în timp ce Moise și Ilie, la dreapta și respectiv, la stânga Mântuitorului Hristos, stau nemișcați, apostolii, înspăimântați de glasul din cer, se arată cuprinși de o mare tulburare.

Degetele, peste măsură de lungi, ca și trupul, adesea foarte slab, arată cât se poate de bine dematerializarea și dezvăluie fluxul unei intensități spirituale care țâșnește din toată ființa.

Aureola din jurul capului simbolizează raza de lumină dumnezeiască care-l luminează pe cel ce trăiește în apropierea lui Dumnezeu. Mai interesată de suflet decât de trup, icoana vrea să arate efectul lucrării Duhului Sfânt asupra omului, care se manifestă în mod concret printr-un fel de asemănare dumnezeiască. Această prezență a Duhului Sfânt se răsfrânge pe față după cum mărturisește Nicolae Motovilov care vede transfigurat în fața lui pe părintele său duhovnicesc, Serafim din Sarov. Pătruns de această lumină, starețul se preface „în întregime față" străvezie ca petala trandafirului așezată la flacăra unei lumânări.

> Atunci părintele Serafim mă prinse pe după umeri si strângându-i foarte tare îmi spuse:
>
> - Noi, amândoi, tu și eu, suntem în deplinătatea Duhului Sfânt. De ce nu mă privești?
>
> - Nu pot, părinte, să te privesc. Flăcări țâșnesc din ochii tăi. Fața ta s-a făcut mai luminoasă decât soarele.

Și mai departe, Motovilov continuă:

> Imaginează-ți în mijlocul soarelui de la miezul zilei (când razele lui strălucesc cel mai tare), fața unui om care îți vorbește. Vezi mișcarea buzelor sale, expresia schimbătoare a ochilor săi, auzi sunetul glasului său, simți cum mâinile lui te strâng pe după umeri, dar în același timp, nu-i zărești nici mâinile, nici trupul, nici pe-al tău, nimic altceva decât o lumină strălucitoare, care se răspândește de jur-împrejur, pe o distanță de mai mulți metri, luminând zăpada care acoperea câmpul și cădea peste marele călugăr și peste mine.

Evanghelistul Matei anunță sensul profund al aureolei din jurul capului sfinților: „Atunci, drepții vor străluci ca soarele în Împărăția Tatălui lor" (*Mat.* 13, 43).

Vom mai spune câteva cuvinte cu privire la icoanele Mântuitorului Hristos. Desigur, fața omenească a lui Dumnezeu rămâne inepuizabilă, dar fiecare iconograf scoate în evidență unul din aspectele sale, caracterizat prin căutarea celei mai mari armonii.

Timpul și locul

Inovațiile picturii moderne sunt aduse la adevărata lor măsură dacă le comparăm cu îndrăzneala iconografilor, așa-ziși prizonieri ai canoanelor fixe, dar, de fapt, liberatori, fiindcă permit o concentrare a efortului asupra a ceea ce este esențial. Icoana nesocotește, într-adevăr, faimoasa unitate de loc și de timp. La acest nivel domnește libertatea cea mai totală și iconografii nu se abțin să apeleze la ea. Toate timpurile și locurile pot atinge același punct. Timpul-închisoare, spațiul-închisoare nu mai au loc aici. Doar importanța și valoarea subiectului îi determină poziția. Icoana Nașterii Domnului oferă în acest sens un exemplu perfect. Acest praznic înglobează toate celelalte praznice și face prezente toate marile evenimente din viața lui Iisus. Aici icoana întâlnește slujba care vorbește despre Paștele Nașterii și Paștele Învierii Domnului.

Să adăugăm că scena zugrăvită se desfășoară în fața unei case sau a peșterii, dar niciodată în interior, care rămâne totdeauna fundalul. Iconograful subliniază în acest mod cât de mult evenimentul depășește locul istoric, ca și faptul că el merge dincolo de momentul în care s-a petrecut.

Structura

Ordinea și pacea domină structura icoanei care oferă o imagine a lumii viitoare. Oamenii și animalele, peisajul și

arhitectura participă la armonia dumnezeiască. Or, armonia pe care fiecare om o descoperă fără să fie un fin cunoscător al artei rezultă dintr-o structură bine definită, rod al Tradiției și al unei munci răbdătoare în căutarea desăvârșirii. Fără a intra aici în detaliile unei analize care ar duce prea departe, vom spune înainte de toate că pictorul de icoane nu va putea neglija geometria din cauza proporțiilor pe care urmează să le definească. Ba mai mult, el dispune de caiete de planșe și de manuale care explică în mod foarte detaliat. Să analizăm din nou frumoasa icoană a Nașterii Domnului, datând din secolul al XV-lea, realizată în atelierul lui Rubliov. Ce observăm în ea? Scene diferite aparținând unor perioade și unor locuri deosebite. O împărțire a icoanei în trei părți egale pe orizontală ne permite să distingem trei sfere de lectură, anume sus, sfera profetică, în centru cea a tainei însăși iar jos, tărâmul omenesc. O împărțire a suprafeței icoanei în nouă dreptunghiuri egale duce la aprofundarea analizei. Fiecare sferă se compune în mod practic din trei scene. Citind mereu de la stânga la dreapta, descoperim în registrul de sus, magii, steaua cu cele trei raze — simboluri ale Sfintei Treimi — și îngerii. În registrul din mijloc se află îngerii care se închină, Pruncul, Mama Sa și păstorii. În partea de jos se află Iosif tulburat și interpelat de un păstor în vârstă cocoșat, universul reprezentat prin stânci, plante, pământ și, în fine doicile îndeletnicindu-se cu activitățile specifice oricărei nașteri. Un studiu mai subtil duce la o desăvârșire a acestei analize sumare. Cititorul cu spirit geometric mai dezvoltat să compare, spre exemplu, poziția capului Pruncului cu întreaga suprafață a icoanei, apoi cu capul Maicii Domnului. Pe urmă, pornind de la capul Pruncului, să traseze un cerc.

Aceeași structurare se regăsește în celebra icoană a Sfintei Treimi (1411), capodoperă a lui Rubliov. Nenumărate studii făcute cu privire la ea îl vor lămuri pe cititorul interesat, dar noi ținem să prezentăm acest exemplu.

Crucea, și merită să semnalăm acest lucru, se găsește, în general, prezentă în mod nevăzut mai ales în icoanele praznicale, iar personajele sunt distribuite într-un mod simetric în așa fel

încât există totdeauna o convergență spre un punct central care este fie Hristos, fie Maica Domnului, fie Înțelepciunea divină.

Mărimea personajelor

Dacă raporturile numerice între părțile trupului jucau un rol fundamental la vechii greci, arta bizantină evoluează spre o abandonare a celor trei dimensiuni. Chipul omului nou, remodelat prin Hristos trimite la o lume în care dimensiunile nu mai au loc. Este vorba de o libertate absolută. Mărimea unui personaj se determină în funcție de valoarea și de semnificația sa. Poziția intervine deopotrivă în așa fel, încât un personaj aflat în picioare în partea din spate este mărit în comparație cu cel care se găsește în planul din față. Dar chiar așa, termenii „în față" și „în spate" trădează realitatea, deoarece profunzimea nu există și pentru că în icoană totul se desfășoară în prim plan.

Perspectiva

Acest refuz al adâncimii este ilustrat prin personaje care, în general, se detașează pe fondul aurit în absența oricărui element decorativ sau a planului din spate. Percepute astfel, în afara spațiului și timpului, personajele se impun prin prezența lor spirituală.

Cel mai adesea ignorată din pricină că imită natura prin punerea în practică a unei tehnici pure, perspectiva este în mod frecvent inversată. În loc să se găsească în spatele tabloului, punctul de perspectivă se găsește în față. Punctul de fugă nu se găsește în tablou, ci la spectator. Acest lucru arată în mod concret că punctul de plecare se găsește în cel care privește icoana și că personajele vin în întâmpinarea lui. Din aceasta rezultă o deschidere, pe când în tablou punctul de fugă închide. În temele cu personaje grupate, profunzimea este pur și simplu sugerată prin suprapunerea capetelor și a aureolelor.

Utilizând perspectiva inversă, iconografia cuprinde toată

învățătura Evangheliei care inversează valorile cum ar fi, spre exemplu, Predica de pe Munte (*Mat.* 5, 1-12). Dar ea ne aduce aminte deopotrivă de faptul că Dumnezeu are inițiativa de a veni în întâmpinarea omului.

Lumina

Toată arta Bizanțului tinde spre o depășire a formelor care exprimă materialitatea. Mozaicurile din Ravenna sunt, chiar prin culorile lor, un imn adus luminii. Or, lumina este subiectul icoanei. Și totuși, ea nu va putea fi iluminată, după cum nu se luminează soarele. Țesută din lumina dumnezeiască, icoana nesocotește într-adevăr umbrele.

În continuare vom descoperi finalitățile teologice ale unui studiu pe marginea acestui subiect.

Importanța culorilor

Culorile, fiice ale luminii, insuflă formei suflet și deplinătate. Marele specialist și pictor modern Johannes Itten declară:

> Știu că secretul cel mai adânc și cel mai esențial al acțiunii culorilor rămâne nevăzut chiar și pentru ochi și că nu poate fi contemplat decât prin inimă. Esențialul scapă formulelor.

Și mai departe:

> Culorile sunt forțe strălucitoare, generatoare de energii care au asupra noastră o acțiune pozitivă sau negativă, fie că avem sau nu cunoștință de ea. Vechii sticlari foloseau culorile pentru a crea în spațiul bisericilor o atmosferă mistică și supraterestră și pentru a transpune meditația credincioșilor într-o lume duhovnicească.

Toate acestea au valoare pentru pictorii de icoane, dar mai există ceva. Cei vechi gândeau că vederea transformă și, dacă

acest lucru este adevărat, înțelegem consecințele care decurg de aici pentru icoană. Adresându-se cu prioritate sensibilității, spre deosebire de desen, care vorbește rațiunii, culoarea *„semnifică"*. Valoarea sa este prin excelență simbolică, chiar dacă interpretările variază. Pe plan religios, jocul de umbre și lumină simbolizează o forță ascensională.

Arta creștină ne dă numeroase exemple de folosire a culorilor ca simboluri: roșul, simbol al dragostei și al Duhului Sfânt, albul, simbol al Tatălui, al credinței și al curăției, și așa mai departe. Cele șapte culori ale curcubeului ar trebui să permită ochiului lectura a mai mult de 700 de nuanțe. Este, oare, nevoie să mai spunem câtă știință trebuie să stăpânească iconograful în folosirea lor?

În iconografia bizantină, culoarea — care nu este doar un element decorativ — joacă un rol important. Fiind în felul ei un limbaj, ea tinde să exprime lumea transcendentă. Prin asocierea culorilor, icoanele ajung să traducă, dincolo de realitatea obiectului, un mesaj profund, spiritual perceput prin inconștient. Deși adesea decurge din Tradiție, alegerea culorii se supune în mare măsură semnificației simbolice, de unde constrângerea pentru artist, care nu va putea să dea frâu liber propriei sale fantezii. Utilitatea „canoanelor" menționate mai sus nu mai trebuie demonstrată. Și totuși, este incontestabil că schimbările remarcate indică faptul că adesea culoarea lua naștere în contextul lucrării. Dar, din motivele menționate, iconograful renunță la arsenalul de *trompe l'oeil* (clar-obscur, umbre). Culorile, niciodată terne, niciodată întunecate, frapează prin puterea și prin vioiciunea lor. Caii și stâncile pictate în ocru roșu subliniază refuzul oricărui realism, deschizând calea în vederea spiritualizării. Acestea sunt culori mistice.

Prin trăsături de penel din ce în ce mai limpezi care au la început o bază întunecoasă, iconograful obține o luminozitate crescândă. Veșmintele, și, mai ales cele ale lui Hristos cel proslăvit, ale Pruncului Iisus, ale Maicii Sale și aripile îngerilor lasă adesea să se vadă fire de aur foarte fine, aplicate în mod

paralel. De aici rezultă lumină și bucurie. Acest procedeu numit *„assisto"* capătă o importanță majoră.

Prin calitatea sa de lumină pură, spre deosebire de culorile ce nu fac altceva decât să reflecte lumina, aurul simbolizează dumnezeirea care, ca un metal topit, curge prin trupurile transfigurate.

Proprietățile chimice și rezistența diferitelor culori erau perfect cunoscute de vechii maeștri greci și ruși. Culorile, de origine minerală (carbonați, silicați, oxizi etc.) sau organică (substanțe vegetale sau animale), au rezistat vicisitudinilor vremii. Într-adevăr, în timp ce icoanele datând din secolul al V-lea sunt bine conservate, altele, uneori foarte recente, și păstrate în condiții de mediu favorabile, pot să se găsească într-o stare lamentabilă. Printre diferitele cauze ale acestei stări de lucruri, cea mai importantă este, desigur, nesocotirea sau nerespectarea regulilor tehnice stabilite de marii pictori de icoane.

Culorile, trebuie să menționăm aceasta, au tendința de a căpăta o mai mare importanță la ruși decât la greci. Contextul geografic și climatic, care contribuie în final să modeleze sufletul, are oarecare importanță chiar dacă el nu explică totul. Merită citat aici unul dintre cele mai frumoase texte ale filosofului rus Eugen Trubețkoi, scris în 1916, care își păstrează, și azi, întreaga valoare:

> Câmpul semnificațiilor culorilor icoanei este tot atât de infinit ca și câmpul natural al culorilor care pot fi văzute pe cer. Mai întâi sunt culorile albastre, din care iconograful cunoaște o mare varietate: albastrul întunecos al nopților înstelate, albastrul luminos al zilei și o mulțime de tonuri mai pale: albastru azuriu, turcoaz, aproape verzi. Noi, locuitorii din nord, suntem obișnuiți cu aceste culori albastre, care după apusul soarelui tind spre verde. Dar albastrul nu constituie decât fondul comun pe care se desfășoară o infinitate de alte culori cerești: licărirea stelelor, roșul zorilor de zi, roșul unei furtuni pe timp de noapte sau al unui incendiu; numeroasele nuanțe ale curcubeului, în fine aurul soarelui din miezul zilei.

În icoanele din vechea Rusie găsim toate aceste culori în sensul lor simbolic supraterestru. Toate sunt utilizate de artist pentru a separa empireul de existența noastră pământească. Aceasta este cheia care ne permite să înțelegem frumusețea inefabilă a simbolismului culorilor în icoană. Ideea principală a acestui simbolism este, după cât se pare, următoarea: mistica icoanelor este mai întâi de toate solară, în sensul cel mai înalt spiritual al acestui cuvânt. Oricare ar fi frumusețea pe care ar putea-o îmbrăca celelalte culori ale cerului, aurul soarelui de la amiază rămâne culoarea culorilor și minunea minunilor. Toate celelalte culori îi sunt oarecum subordonate. În prezența lui, albastrul de noapte dispare; stelele pălesc, la fel și strălucirea unui incendiu produs pe timp de noapte. Purpura zorilor de zi nu este decât precursoarea soarelui care răsare. În fine, toate culorile curcubeului provin din jocul razelor de soare, căci soarele este izvorul oricărei culori și al oricărei lumini în cer și sub cer.

Aceasta este în icoană ierarhia culorilor în jurul „soarelui fără amurg". Nici o nuanță a curcubeului nu rămâne fără un rol în reprezentarea slavei dumnezeiești, dar numai aurul solar simbolizează centrul vieții dumnezeiești, în timp ce restul se găsește în jurul acestuia. Numai Dumnezeu, „mai strălucitor decât soarele", produce această lumină împărătească. Culorile care-l înconjoară exprimă natura creaturilor cerești și pământești preamărite, care constituie Templul Său cel viu, nefăcut de mână omenească. Am spune că pictorii de icoane, printr-o anumită intuiție mistică, au ghicit secretul spectrului solar, descoperit câteva secole mai târziu și au conceput toate nuanțele curcubeului ca fiind răsfrângerile multicolore ale unicei raze a vieții dumnezeiești. (E. Trubețkoi, *Trois études sur l'icone*, p. 65—66).

Se impune aici o scurtă remarcă. Moștenit din secolul al XVI-lea, obiceiul de a îmbrăca icoana cu metal numit „riza" sau „oklad", oricât de frumos ar fi, adesea face dovada unui iconoclasm inconștient, care sustrage privirilor noastre frumusețea liniilor și a culorilor, tot atâtea căi spre lumea transcendentă făcută prezentă.

Culorile și semnificația lor

Culoarea, care este lumină, pentru fizician este o radiație cu o anumită lungime de undă. Nu era de mirare să fii impresionat sau transformat de ea, după cum credeau cei vechi. Ciclul de lumină, prezent în ritmul anotimpurilor, în culoarea frunzelor, a florilor și a fructelor (pentru a nu cita decât câteva) oscilează între

întuneric și lumină. Trei vopsele — albastru, galben și roșu — amestecate cu grijă permit să se obțină toate culorile ce pot fi și cele modificate în ceea ce privește caracteristicile, luminozitatea și saturația.

Aflat în strânsă legătură cu celelalte simțuri, ochiul percepe tonuri calde sau reci, culori aspre sau catifelate, uscate, delicate, fade, fără să mai vorbim de sonoritatea lor. Culoarea acționează, într-adevăr, asupra trupului întreg și cu atât mai mult asupra sufletului, fără să se poată da explicații exhaustive. Și acest impact psihic nu face decât să crească pe măsură ce o persoană prezintă un nivel de cultură mai înalt. Medicina psihiatrică recurge de multă vreme la culori. În timp ce pacienții cu stări depresive sunt așezați în camere în care abundă culoarea roșie, bolnavii agitați stau într-un mediu ambiant vopsit în bleu și violet. Și aceasta, deoarece culorile reci (albastrul, verdele) exprimă și sugerează calm, blândețe, repaus, contemplație, bucurie, tristețe, contrar excitației, puterii, bucuriei, forței, activității, înflăcărării atribuite culorilor calde (roșul, galbenul). Încercări efectuate în acest domeniu în mai multe uzine au confirmat în mod clar efectele culorilor asupra randamentului salariaților. De altfel, nici animalele nu rămân datoare. Să ne gândim, printre altele, la cocoș, la câine și la unele insecte pe care roșul le excită. Și pentru că ne apropiem de tratarea fiecărei culori, să reținem că un pachet negru pare mai greu decât unul alb; un local vopsit în roșu, mai cald decât unul albastru. Conversațiile telefonice durează net mai puțin într-o cabină pictată în roșu decât într-una pictată în albastru. Cât privește expresia „a fi muncit de gânduri negre", ea nu face altceva decât să explice efectul culorii negre asupra psihicului.

Să ne mai mirăm, așadar, de interesul arătat de bizantini pentru exploatarea la maximum a culorilor într-o artă sacralizată?

Albul. Albul, opusul negrului, nu este cu adevărat o culoare, ci corespunde totuși sumei tuturor culorilor, dacă sunt culori - lumină. Într-adevăr, nimic nu este mai luminos decât

lumina albă. Nimic mai firesc decât ca albul să simbolizeze lumina a cărei proprietate este aceea de a se răspândi și a brăzda spațiul. Simbol al netemporalității, albul era culoarea atribuită zeilor din cea mai îndepărtată antichitate. Cuvântul tibetan *hot-tkar* înseamnă „Alb și unul“ referindu-se la unitatea lui Dumnezeu. Vergiliu descrie pe zeul Pan (care înseamnă „totul“), izvor de viață, ca fiind „alb ca zăpada“ (*Georgicele*, cartea a III-a, vers. 391). La celți preoții sau druizii sunt îmbrăcați în alb. Vechii egipteni consideră albul ca pe o culoare veselă și norocoasă. Ei își acoperă morții cu giulgiuri albe pentru că moartea separă lumina de întuneric, sufletul de trup. Culoare a morții în Africa neagră, albul slujește și să alunge moartea.

La creștinii primelor secole, botezul se numea „luminare“. Noul botezat îmbracă veșminte de un alb strălucitor, ca semn al nașterii sale la o viață adevărată. Albul este de acum înainte culoarea Revelației, Harului și Teofaniei.

Locurile înalte implică o lumină mai puternică. Nu este, oare, aceasta lumea veșnicelor zăpezi rezervată zeilor? Dumnezeu se arată lui Moise pe muntele Sinai într-o revărsare de lumină (fulgere). Mântuitorul se schimbă la față pe Muntele Taborului. Acest alb amețitor și scânteietor al veșmintelor lui Hristos se regăsește în icoana Schimbării la față și în numeroase icoane ale Învierii fără a uita celebra frescă din biserica Kariye din Constantinopol (azi moschee). Albe sunt și ființele pătrunse de lumina dumnezeiască: îngerii, care se găseau lângă mormânt, cei de la Înviere, ca și bătrânii din Apocalipsă și adesea aureola sfinților (dacă aceasta nu este din aur). Alb este Dumnezeu Tatăl în icoana Paternității, condamnată de sinodul de la Moscova (Dumnezeu Tatăl, într-adevăr, nu s-a întrupat). Încadrându-se în simbolismul dublu al Slavei și al Patimii lui Hristos, demnitarii Bisericii Ortodoxe poartă veșminte liturgice albe pe care sunt așezate cruci de culoare neagră, în contrast cu albul veșmântelor.

Dar fiecare culoare cuprinde o ambivalență. Câmpul de zăpadă pe un ghețar evocă moartea așa cum caii albi o prevestesc, potrivit psihanalizei. Albul noului născut pe fundalul

negru al peșterii din icoana Nașterii, sau cea a lui Lazăr în icoana învierii sale aduce aminte de mormânt.

Culoare a curățeniei, a științei dumnezeiești („păcatele voastre se vor face albe ca zăpada“, *Is.* I, 17) și a cunoașterii integrale (marii sfinți sunt adesea mari savanți), albul exprimă deopotrivă bucuria și fericirea. Kandinsky în cartea sa *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (Denoël-Gonthier, Paris, 1979, p. 128) sugerează foarte bine dinamismul acesteia, spunând:

> Albul acționează asupra sufletului nostru ca o liniște absolută... Această liniște nu este moartă, ci plină de posibilități vii.

Albastrul. Fără îndoială, cea mai profundă și cea mai nematerială dintre culori (de asemenea, cea mai rece), albastrul oferă o transparență care se verifică în vidul apei, al aerului sau al cristalului. Privirile pătrund până la infinit.

Culoare cerească prin excelență și, prin urmare, predominantă în vitraliile medievale, albastrul dematerializează, într-un anume fel, formele înfățișate în aceste vitralii. Fiind pasivă din punct de vedere material prin slaba ei strălucire, culoarea albastră devine eminamente activă la nivel spiritual, orientată fiind spre transcendent. Ea conduce sufletul pe calea credinței al cărei simbol, de altfel, este.

Albastrul are și un caracter întrovertit și discret, sugerând smerenia tăcută. Tonurile mai profunde accentuează acțiunea lui interioară, dar și atracția spre infinit. Tonurile deschise sunt de ajuns să-l facă îndepărtat și indiferent. Se cuvinte să precizăm: contrastul unui ton cu una sau mai multe culori îi schimbă valoarea.

Transparența albastrului, menționată mai sus, face din această culoare un aliat firesc al albului. Odinioară era simbol al nemuririi la chinezi și al adevărului la egipteni, unde marele preot purta un safir și oficia îmbrăcat în albastru, iar din aceasta ne dăm seama de legătura ei cu divinitatea.

În confruntarea dintre cer și pământ, albastrul și albul

(culori cerești) fac corp comun, împotriva roșului și verdelui (culori pământești). Icoana populară a Sfintului Gheorghe care ucide balaurul oferă un excelent exemplu în acest sens. În mitologia greacă, tatăl oamenilor și al zeilor poartă numele de Zeus care înseamnă viață, eter, căldură și foc. Mantia sa albastră (eterată, culoare a cerului) sau roșie (foc) dă mărturie despre legătura strânsă existentă între înțelepciune și iubire la divinitatea supremă.

Cu toate că în Orient culoarea albastră era apreciată — să ne gândim la țesăturile și superba ceramică persană și otomană — ea este ignorată în Noul Testament, iar în Vechiul Testament este rar citată. Este vorba de veșmântul de purpură violetă, purtat de marele preot (*Ieșirea* 28, 31), care comunică cu Dumnezeu în Cortul Mărturiei, făcut și el din stofe de culoare violetă" (*Exod* 26, 1—4; 36, 8, 11).

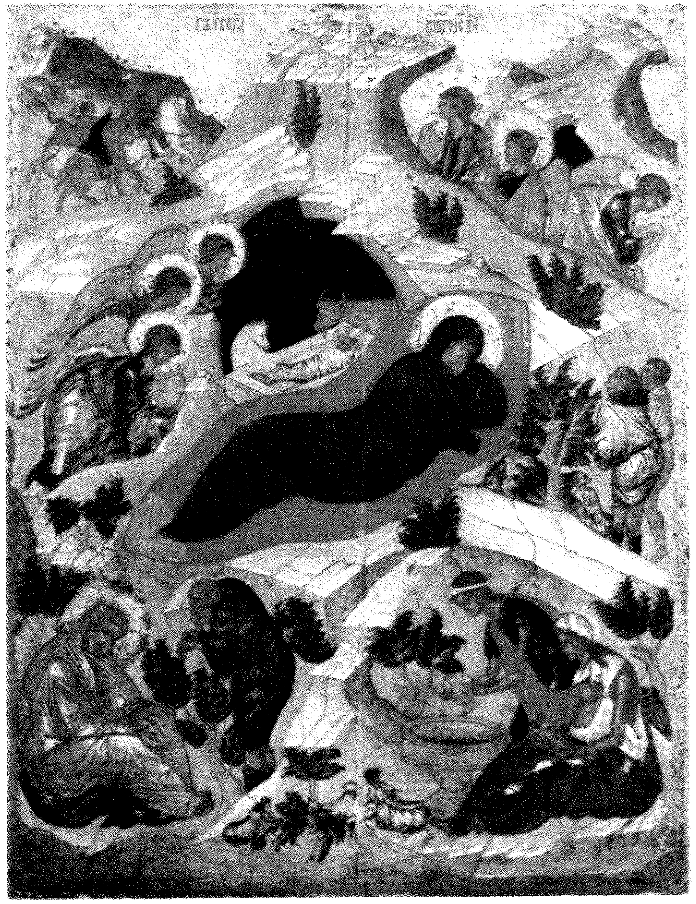
Culori atribuite Sfintei Fecioare, albastrul și albul, exprimă detașarea față de lume și înălțarea sufletului eliberat spre Dumnezeu. Icoana Adormirii Maicii Domnului pictată de Teofan Grecul pe care o putem admira în galeriile Tretiakov din Moscova, oferă un perfect exemplu în acest sens. (Scena Adormirii în icoana *Deisis și marile praznice*, este direct inspirată din icoana lui Teofan Grecul.)

Praznicul Adormirii Maicii Domnului (15 august) se situează în apropierea semnului zodiacal al Fecioarei, la întâlnirea dintre vară și toamnă, când din cerul larg deschis (adică de un albastru pe care nu-l tulbură nici un nor), soarele incendiază pământul, dezgolit astfel și dematerializat. Cum am putea nesocoti un atare simbolism?

Semn al tainei vieții dumnezeiești, albastrul întunecat abundă în iconografie. El este culoarea centrului aureolei în icoanele Schimbării la față și a lui Hristos proslăvit. Albastrul este foarte des culoarea mantiei Pantocratorului, a veșmintelor Sfintei Fecioare și ale Apostolilor, fără să uităm albastrul modelat din icoana Sfintei Treimi a lui Rubliov.

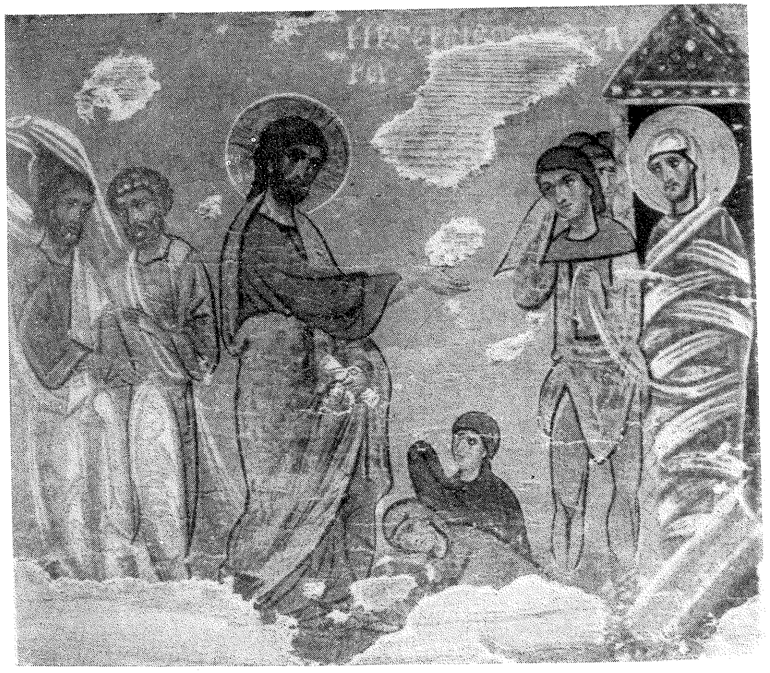
37. *Sărutul lui Iuda*. Frescă de Giotto (detaliu), circa 1305. Capela Scrovegni, Padova.

38. *Sfinții Simeon și Sava*, 1522. Biserica Sf. Nicolae de la Curtea de Argeș, România.



39. *Naşterea lui Hristos*. Şcoala lui Rubliov, începutul secolului al XV-lea. Mănăstirea Zvenigorod, Galeriile Tretiakov.

40. *Sfânta Treime* de Rubliov.

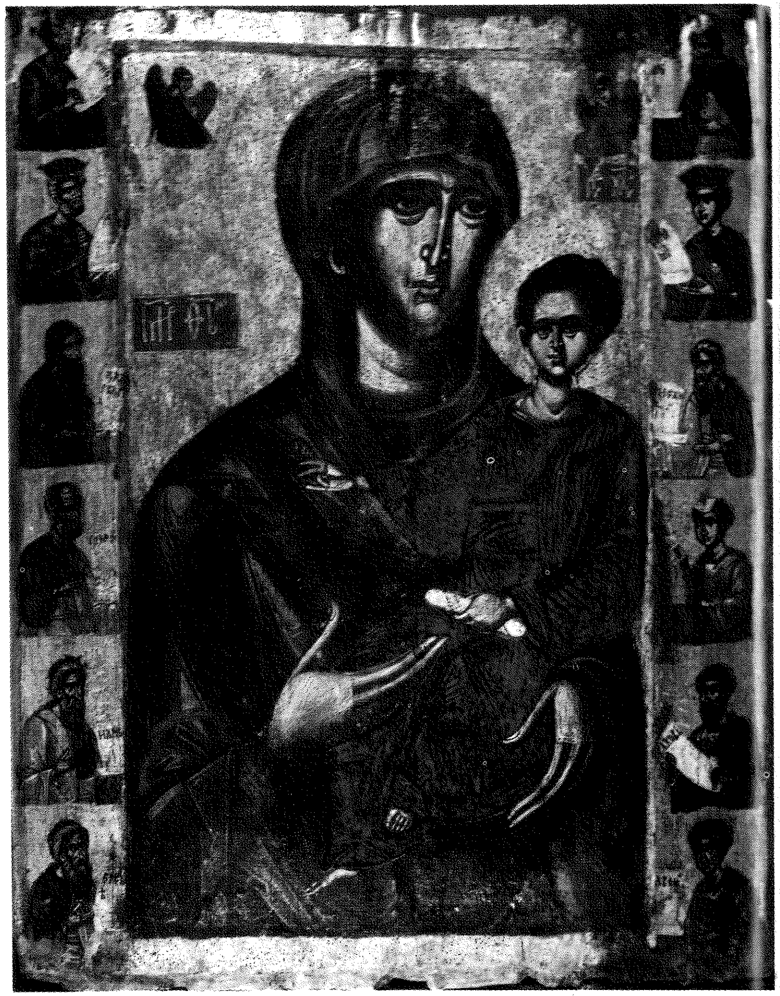


41. *Învierea lui Lazăr*. Secolele XII—XIII. Colecție particulară, Atena.

42. *Buna-Vestire*. Sfântul Clement din Ohrid, începutul secolului al XIV-lea, Macedonia.

43. *Coborârea în iad și cele douăsprezece praznice împărătești*, secolul al XVII-lea. Muzeul mănăstirii Agapia, România.

44. *Apostolii Matei și Simon*, începutul secolului al XVII-lea. Muzeul Național de Artă, București.

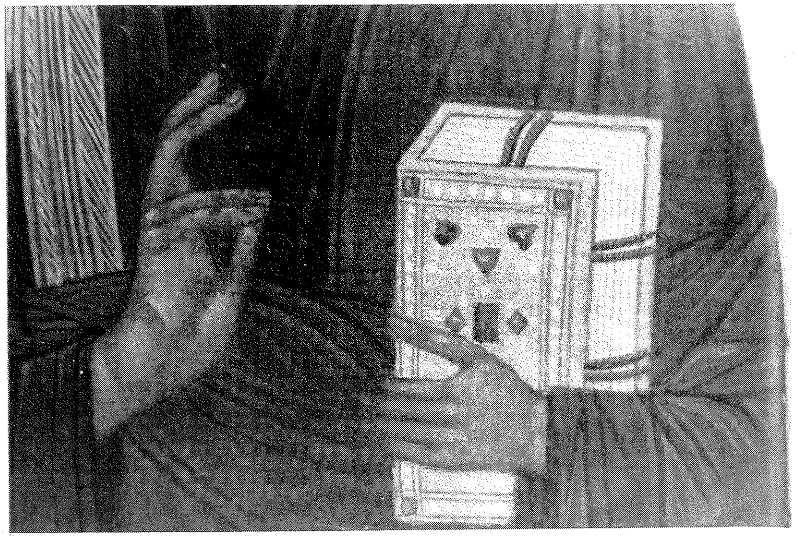


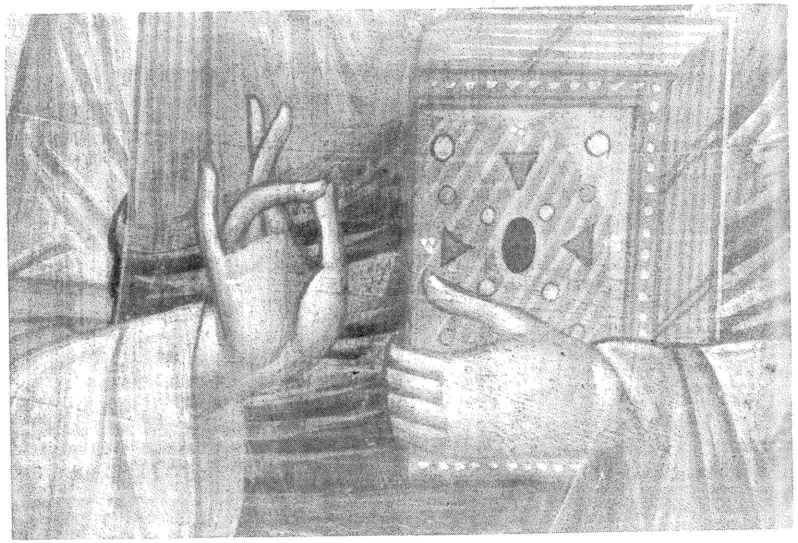
45. *Theotokos Hodighitria*, secolul al XVI-lea. Mănăstirea Pângăraţi, România.

46. *Theotokos tronând, înconjurată de îngeri*, sfârşitul secolului al XV-lea. Frescă din biserica Adormirii Maicii Domnului, Kurdali, Cipru.

47. *Theotokos orantă*. Secolul al XVI-lea. Frescă (detaliu) din biserica mănăstirii Moldovița, Bucovina, România.

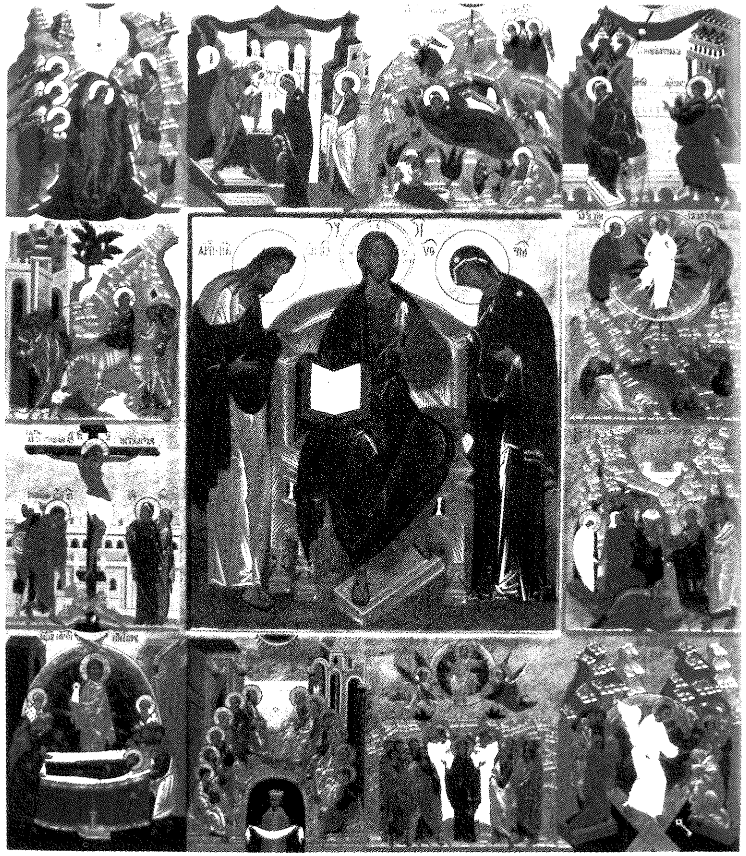
48. *Theotokos Eleousa (Vladimirskaia)*, sfârșitul secolului al XVIII-lea, Rusia. Colecție particulară, Elveția.



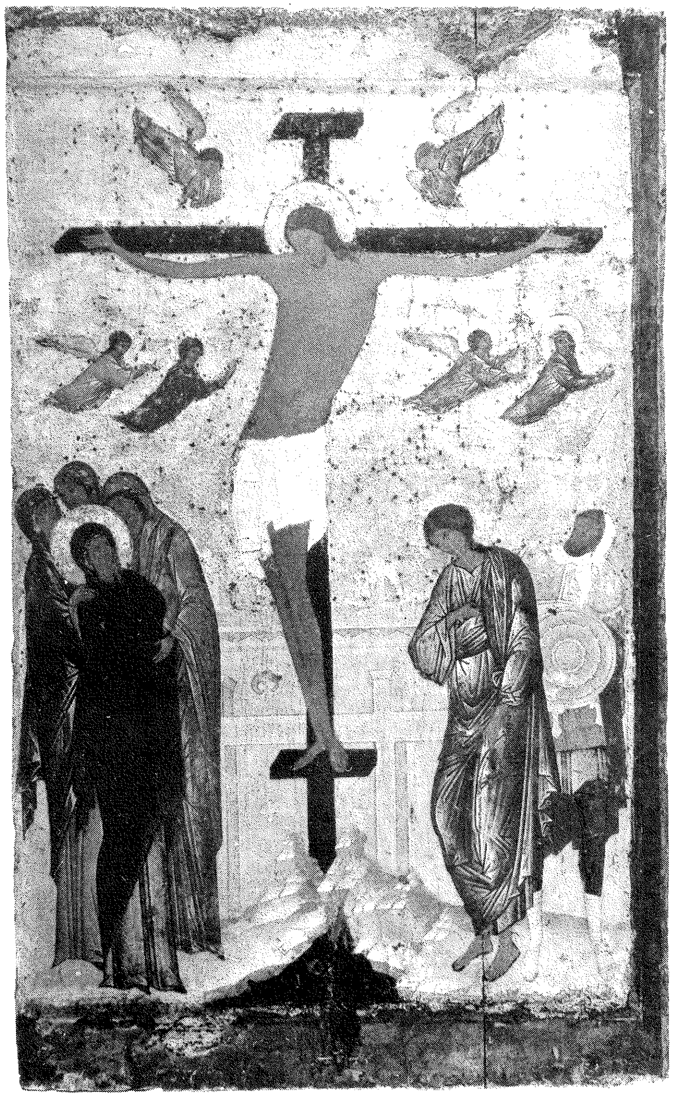


49, 50. Detalii a două icoane recente, care reprezintă cele două variante ale mâinilor lui Iisus binecuvântând.

51. *Înălțarea.* Icoană provenind din catapeteasma bisericii mănăstirii Cotroceni. Muzeul Național de Artă, București.



52. *Deisis și Marile Praznice*. Icoană pictată în 1984.



53. *Răstignirea lui Hristos*. Meșterul Dionisie, sfârșitul secolului al XV-lea — începutul secolului al XVI-lea. Biserica Sfintei Treimi a mănăstirii Obnorski. Galeriile Tretiakov, Moscova.

54. *Coborârea în iad,* circa 1680, provine dintr-o catapeteasmă a bisericii mănăstirii Cotroceni. Muzeul Național de Artă, București.

Roșul și purpuriul. Culoare nelimitată — și, deci, aproape de lumină, încât servește uneori drept fond icoanei — roșul exprimă izbucnirea unei vieți exuberante fără să imite risipirea galbenului năvalnic. Prin strălucirea puternică, irezistibilă și prin strânsa lui legătură cu sângele, principiu al vieții, culoarea roșie este considerată adesea drept prima dintre culori. Pământească, ea simbolizează tinerețea, frumusețea, bogăția, sănătatea, iubirea, dar și războiul. Este prezentă la toate marile festivități ale multor popoare.

Dacă dragostea spiritualizată (Duhul Sfânt) se exprimă prin roșul pur, roșul deschis colorează steagurile revoluționarilor. A-ți pierde sângele (roșu), înseamnă să-ți pierzi viața. Copil al astrului focului, vinul, care reprezintă sângele, înveselește inima, accelerându-i bătăile. Simbol al adevărului divin în Vechiul Testament, vinul devine la Cina cea de taină, sânge al lui Hristos. Plotin (*Eneade*, VI, cap. III) vede în foc unul din arhetipurile frumuseții. Or, simbolul Sfintei Treimi este cifra 3, ea însăși chip al focului („vahni" în sanscrită, se traduce prin „foc" și „trei"). Sărbătorit la solstițiul de vară, când soarele se află la zenit, Ioan Botezătorul anunță pe Iisus ca fiind Cel care botează nu cu apă, ci cu foc (*Mat.* 3, ll). Praznicul Nașterii lui Hristos este fixat atunci când declinul zilei s-a oprit și soarele își reia drumul ascendent care aduce după sine o creștere a zilelor. Icoana Nașterii arată „Soarele Cel Nou", lumina care strălucește în noaptea întunericului.

Simbol al iubirii, al jertfei și al altruismului, roșul ocupă în creștinism un spațiu larg. Roșie este hlamida lui Iisus în pretoriu, roșii sunt veșmintele martirilor, ca și mantia Sfântului arhanghel Mihail și serafimii înșiși, al căror nume în ebraică înseamnă „arzători". De notat este faptul că roșul poate să însemne, deopotrivă, egoism, ură, orgoliu luciferic și, prin extensiune, focul iadului.

Purpura, era rezervată celor mai înalte demnități chiar de pe vremea lui Homer (*Odiseea,* XIX, 225). În Sfânta Scriptură se spune că Daniel a primit veșminte de purpură din partea regelui

Belșațar (*Dan.* 5, 29), iar în Noul Testament, bogatul la curtea căruia zăcea Lazăr, era îmbrăcat în „porfiră și vison" (*Lc*, 16, 10). La bizantini, purpura simbolizează puterea supremă. Cu excepția ceremoniilor religioase, când apărea înveșmântat în alb, împăratul purta veșminte de purpură al cărei negoț era interzis de codul lui Justinian. Astăzi, cardinalii Bisericii romano-catolice se îmbracă în haine purpurii.

Deși există un puternic contrast din punct de vedere spiritual între roșu și albastru, aceste culori creează o mare armonie. Putem vedea aceasta atunci când Maica Domnului este reprezentată având un veșmânt roșu (omenesc) sub mantia de culoare albastră (simbol al naturii divine, pentru că a purtat în ea pe Fiul lui Dumnezeu). Mantia purpurie și albastră a personajului central din icoana Sfintei Treimi a lui Rubliov subliniază, la rândul ei natura umană, jertfa și dumnezeirea lui Hristos. Veșmântul purpuriu este totodată împărătesc și sacerdotal. Cele două culori atestă cele două naturi ale uneia și aceleiași persoane.

Merită să adăugăm că în icoanele care reprezintă un singur personaj, constatăm adesea că, atunci când mantia este dintr-o singură culoare, restul veșmintelor prezintă o culoare complementară. Același lucru se întâmplă în scenele evanghelice. Mai mult, culorile sunt bine demarcate unele de altele.

Verdele. Este complementar roșului, așa cum apa este complementară focului. Verdele este culoarea regnului vegetal, a primăverii și, deci, a reînnoirii. Produsă prin fotosinteză (astrul focului), clorofila (verde) este condiționată de umiditate (apă). Verdele și viața sunt două cuvinte cu conexiuni profunde. Grecii și romanii au consacrat culoarea verde Afroditei (și, respectiv lui Venus), zeița frumuseții născută din apă. Egiptenii recunoșteau în verde culoarea vieții vegetale, a tinereții și a sănătății, urmați în această privință de Dionisie Pseudo-Areopagitul. Toate popoarele mediteraneene, de la Vechiul Testament la Islam, recurg din abundență la simbolistica verdelui.

Găsindu-se între albastru (rece) și roșu (cald), verdele pur reprezintă echilibrul perfect ieșit dintr-un amestec de albastru și galben și, prin urmare, calmul, absența mișcării. Dar dacă i se adaugă puțin galben sau albastru, se schimbă fiind capabil de puternice modulări.

Simbol al regenerării spirituale, verdele este în mod frecvent culoarea profeților și a evanghelistului Ioan, vestitorii Duhului celui Sfânt. Este de ajuns să răsfoim un album de icoane pentru a ne da seama de marea contribuție a verdelui în reprezentarea personajelor.

Galbenul și aurul. La nivelul luminozității, galbenul nu este decât un roșu mai luminos, de unde și marea înrudire cu roșul, deși este greu ne limităm la atâta. In timp ce roșul pur reprezintă adevărul, galbenul tulbure sau pal simbolizează orgoliul, adulterul, trădarea tot atâtea duhori ale sufletului luciferic.

Culoarea aurie prezintă mai mult interes. Se știe că la multe popoare a existat cultul soarelui. La egipteni substanța soarelui , a zeilor și a faraonilor era aurul. Statuia aurită a lui Buddha amintește de iluminare, iar „Vârsta de aur" scoate în evidență desăvârșirea. Să ne reamintim cupolele aurite și mozaicurile bizantine care simbolizează viața de apoi, o lume unde soarele nu apune. Inalterabil, aurul simbolizează la creștini viața cea veșnică și credința, dar înainte de toate simbolizează pe Hristos însuși: Soarele, Lumina, Răsăritul. Încă o ambivalență: aurul-culoare, simbol al soarelui se deosebește de aurul-monedă, simbol al corupției.

Aurul nu este o culoare întâlnită în natură, astfel că, fondul aurit al icoanei creează un spațiu unde trupurile nu mai trebuie să se conformeze elementelor de peisaj sau de arhitectură. Eliberate de ceea ce este pământesc, ele sunt spiritualizate.

Dacă strălucirea metalică a aurului reflectă, pe de o parte lumina soarelui și flacăra lumânărilor, pe de altă parte, ea intensifică culorile diverse prin jocul unui contrast care produce o armonie sublimă.

Cuvântul ebraic 'awr (aour, aur, ur) care înseamnă *lumină*, se înrudește cu cuvântul latinesc *aurum* (aur, care în India semnifică lumina minerală). La fel, cuvântul latinesc *oratio* (cuvânt) trimite la cuvântul franțuzesc *or* (aur). Grecii spuneau despre un mare orator că are *gură de aur*. Aceasta înseamnă că galbenul auriu simbolizează CUVÂNTUL (Logos), despre care Sfântul Ioan Evanghelistul spune că este Dumnezeu și Viață, Lumina oamenilor (*In.* 1, 9—10). „A vorbi" înseamnă „a acționa" pentru că „Dumnezeu a zis: să fie lumină și a fost lumină" (*Fac.* 1, 3). Dacă omul simbolizează cuvântul și lumina, o cugetare mai atentă ne va face să înțelegem consecințele ce rezultă de aici în ceea ce privește icoana. N-am putea, oare, să spunem că aici Cuvântul — în cazul nostru, mesajul evanghelic sau liturgic — este asimilat de vedere?

Cafeniul. Culoare a solului, a argilei și a gliei, maroul rezultă dintr-un amestec de roșu, albastru, verde și negru. El sugerează frunzele uscate, toamna, putrezirea a ceea ce este vegetal și ajunge să fie pământ de răsadniță. O largă paletă de culori cafenii se obține prin degradarea culorilor pure. De asemenea, cafeniul nu posedă dinamismul și strălucirea celorlalte culori. Și, cu toate acestea, icoanele sunt pline de aceste ocruri care se asortează cu lumina, imagine a unui pământ transfigurat ce oficiază cina pascală.

Simbol al smereniei (*humus* = pământ), al sărăciei, haina de pânză grosolană a călugărilor amintește de moartea lentă pentru lume, pentru a deveni pământul cel bun al lui Dumnezeu.

Negrul. Ca și albul, negrul înseamnă absența sau suma tuturor culorilor. Dar, pe când albul reprezintă în mod simbolic unitatea luminii, negrul este negarea acesteia. Negrul, evocare a neantului, a haosului, a neliniștii și a morții, absoarbe lumina fără a o mai da înapoi. Și, cu toate acestea, negrul nopții deține promisiunea răsăritului, așa cum iarna o are pe cea a primăverii. Biblia vede în culoarea neagră noaptea originilor care precede

creația: „Întunericul acoperea adâncul" (*Fac.* 1, 2). Pământul locuinței morților poartă sămânța renașterii și se arată rodnic: „Dacă bobul de grâu nu moare...". Simbol al timpului, negrul este, după Jung, locul germinărilor. Astfel, el poate fi doar o „culoare" de trecere, care duce la reînnoire.

Pe icoane, veșmintele negre ale călugărilor simbolizează renunțarea la deșertăciunea lumii, condiție a vederii luminii dumnezeiești. Fiindcă viața se stinge fără lumină, pe icoanele judecății din urmă, cei osândiți sunt zugrăviți în negru. Diavolii, la rândul lor, sunt zugrăviți în negru, roșu sau cafeniu. Peștera din Icoana Nașterii este neagră, la fel este și mormântul lui Lazăr, peștera de sub cruce și iadul din icoana Învierii.

Aceste câteva considerații ne fac să întrevedem câmpul larg de investigație oferit de culori și tratarea lor în iconografie. Dacă s-a părut că am insistat prea mult asupra culorilor în cadrul acestei lucrări restrânse, se datorează convingerii noastre privind importanța deosebită a temei.

Această stăpânire incontestabilă a culorilor și a simbolismului lor contribuie în mod esențial la frumusețea icoanelor, care fascinează până și pe marii maeștri ai picturii moderne. O dovadă în acest sens ne-o dă pictorul francez Matisse, care a fost entuziasmat la vederea icoanelor, cu ocazia călătoriei sale prin Rusia la începutul secolului nostru. Marele om de știință suedez Engström declara în 1932, la sfârșitul unui periplu prin Rusia, că:

> O asemenea armonie de culori nu a fost niciodată atinsă. Trebuie să trimitem pictorii noștri acolo, atât pe cei tineri, cât și pe cei în vârstă, pentru ca să învețe respectul pentru echilibrul spiritual. Aceasta nu este nimic altceva decât taina credinței! Eu am sărbătorit în Rusia un festival de artă eminamente sublimă (extras din cartea lui *Moscovites*).

Legătura dintre Cuvânt şi vedere

În ultima parte a acestui capitol, punem întrebarea: care este impactul vederii asupra auzului şi invers, al auzului asupra vederii? Subiectul este important, dacă ne aducem aminte că în Ortodoxie, Cuvântul (Evanghelia), textele liturgice şi icoanele sunt împreună. Cum să nu fim mişcaţi de citirea Evangheliei, care relatează Naşterea Domnului, atunci când, în acelaşi timp, privim icoana? Cuvântul găseşte în icoană, pe de o parte, un suport de neînlocuit, dar, pe de altă parte, icoana oferă, mai ales, o mai mare revelare a misterului afirmat. Într-o oarecare măsură, Cuvântul este asimilat de vedere, aşa cum sugeram acest lucru atunci când am prezentat culoarea aurie. Ştiinţa confirmă, de altfel, că jumătate din auz se realizează prin intermediul privirii. Mai mult, pentru un creştin pătruns de mesajul icoanelor, orice lectură sacră primeşte o dimensiune nouă, care este de fapt o „rezonanţă vizuală".

Capitolul III
Analiza câtorva icoane

1. Icoanele Maicii Domnului

După icoana lui Hristos, care este pentru noi o evocare permanentă a Întrupării Fiului lui Dumnezeu, icoana Maicii Sale se impune de la sine. Nu este ea, oare, cel mai frumos giuvaier al omenirii, stadiul ultim al îndumnezeirii omului? Proclamată a fi Theotokos (Născătoare de Dumnezeu) de sinodul de la Efes din 431, ea nu putea să aibă această calitate decât dacă Hristos era „Dumnezeu adevărat şi om adevărat". Icoanele cu Fecioara şi Pruncul atât de frecvente şi de apreciate de iconografi şi credincioşi nu fac altceva decât să ateste această taină. Ele asigură adesea în mod paralel patronajul unei biserici, al unei mănăstiri sau al unui întreg popor.

Răsăritul reprezintă totdeauna pe Maica Domnului-Theotokos cu părul, partea superioară a frunţii şi umerii acoperiţi de un voal cu o margine aurită, numită în greceşte *maforion*. Este de neconceput reprezentarea ei sub chipul unei fecioare cu părul lăsat la vedere şi despletit în maniera occidentală. Maforion-ul este împodobit de trei stele de aur, una pe frunte şi câte una pe fiecare umăr. Deşi considerate de unii drept un simbol al Sfintei Treimi, tradiţia rusă vede în aceste stele simbolul fecioriei înainte şi după Naştere.

Ortodoxia distinge patru tipuri iconografice fundamentale ale Maicii Domnului:

1) Cea care tronează

2) Cea care se roagă (Oranta)

3) Cea care arată calea, Odighitria (de la grecescul „odos" - cale).

4) Cea dulce mângâietoare: *Eleusa* (de la grecescul *Eleos*, milă).

Pornindu-se de la aceste patru tipuri, s-au realizat până acum peste 230 de variante. Subiectul este foarte vast.

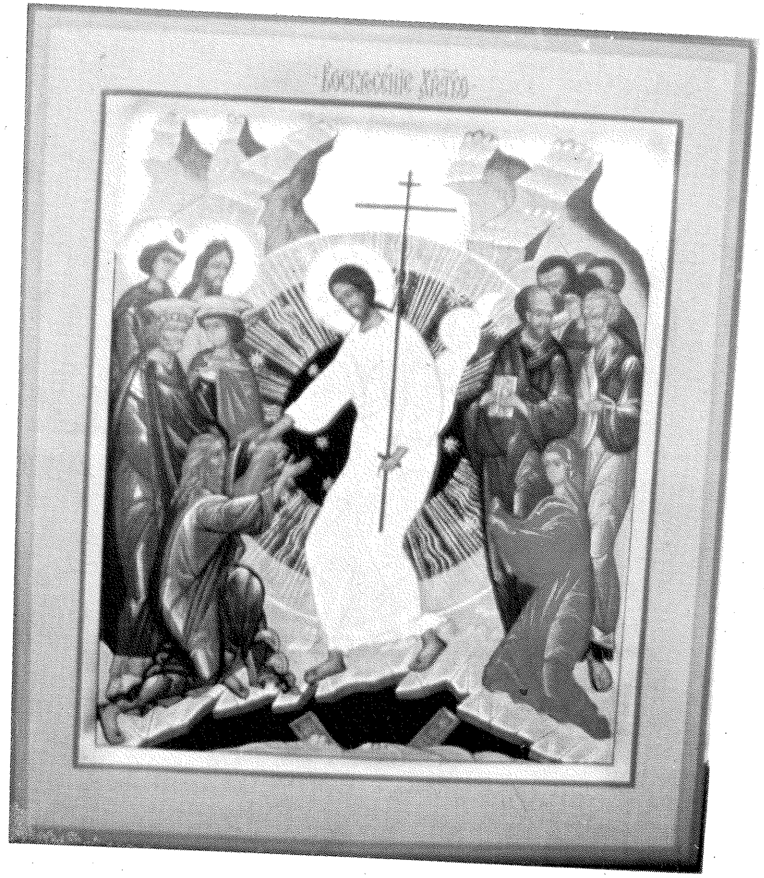
Semnalăm printre alte nume descriptive atribuite foarte devreme icoanelor Maicii Domnului-Theotokos: Kardiotissa (Fecioara bunătății), Balikhotissa (izvor al vieții), Galactotrophousa (cea care alăptează). În plus, față de funcția ei sacră, desemnarea unei icoane a Maicii Domnului - Theotokos se referă în mod frecvent și la locul de origine. Orașele rusești Vladimir, Jaroslav, Smolensk, Tver, Tikvin, Herson, Kazan, Novgorod și altele, împrumută numele lor unor icoane celebre.

O combinare a numelui funcției icoanei cu cel al locului de origine este destul de curentă și permite o mai mare precizie. Se vorbește, așadar, de icoana Odighitria-Vladimirskaia, de Odighitria-Smolenskaia, de Eleusa-Hersonskaia și așa mai departe.

— Tipul CELEI CE TRONEAZĂ o arată pe Maica Domnului așezată pe un tron într-o poziție frontală. Ea ține la piept Pruncul Iisus, care binecuvântează și arată un sul al Scripturilor. De fiecare parte a tronului se găsește reprezentat un înger, uneori un sfânt, înclinat spre Prunc, ca semn al închinării.

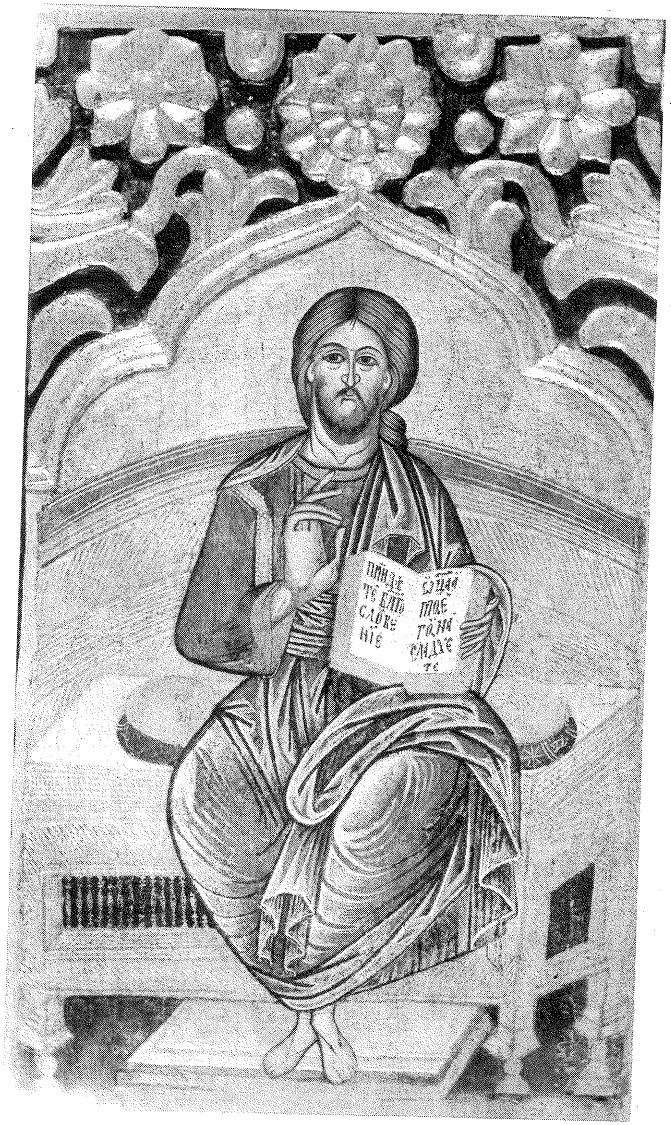
Dacă denumirea *Platytera* (care conține totul) se întâlnește frecvent, acest nume nu desemnează un tip special de icoană, de vreme ce uneori el este atribuit, printre altele, „Fecioarei cu semn".

— ORANTA se întâlnește cu, sau mai rar, fără Pruncul Iisus. În primul caz, când vorbim de „Fecioara cu semn" *(znamenie*, în rusă și *vlahernitissa* în grecește), Pruncul este reprezentat într-o migdală în fața pieptului Maicii Sale. Dumnezeul pe Care universul nu poate să-L încapă este circumscris în sânul Fecioarei. Nu poate fi trecut cu vederea următorul text din profetul Isaia:



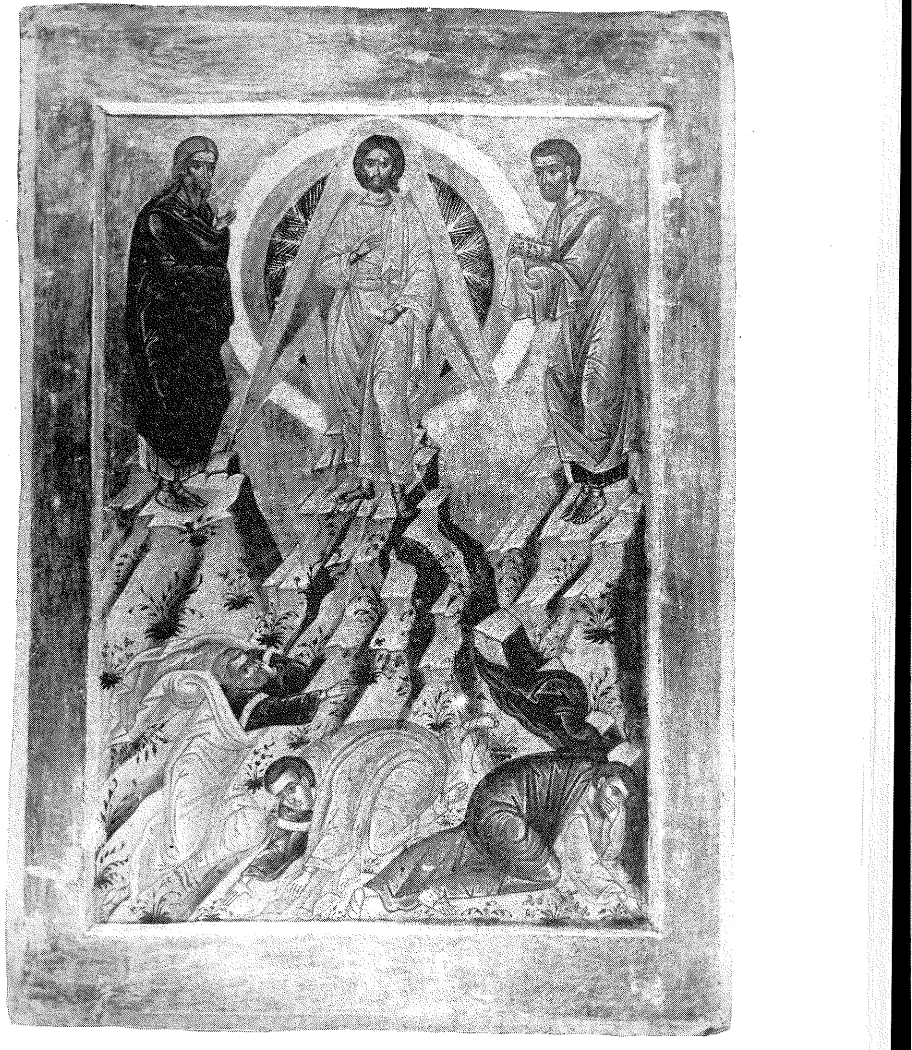
55. *Coborârea în iad*. Icoană recentă din cripta Centrului Ortodox al Patriarhiei Ecumenice, Chambésy, Geneva.

56. a, b, c, d. Montaj ilustrând peştera şi simbolul ei. Detalii ale icoanei *Deisis* şi *Marile Praznice*: *Naşterea, Botezul, Răstignirea, Coborârea în iad.*

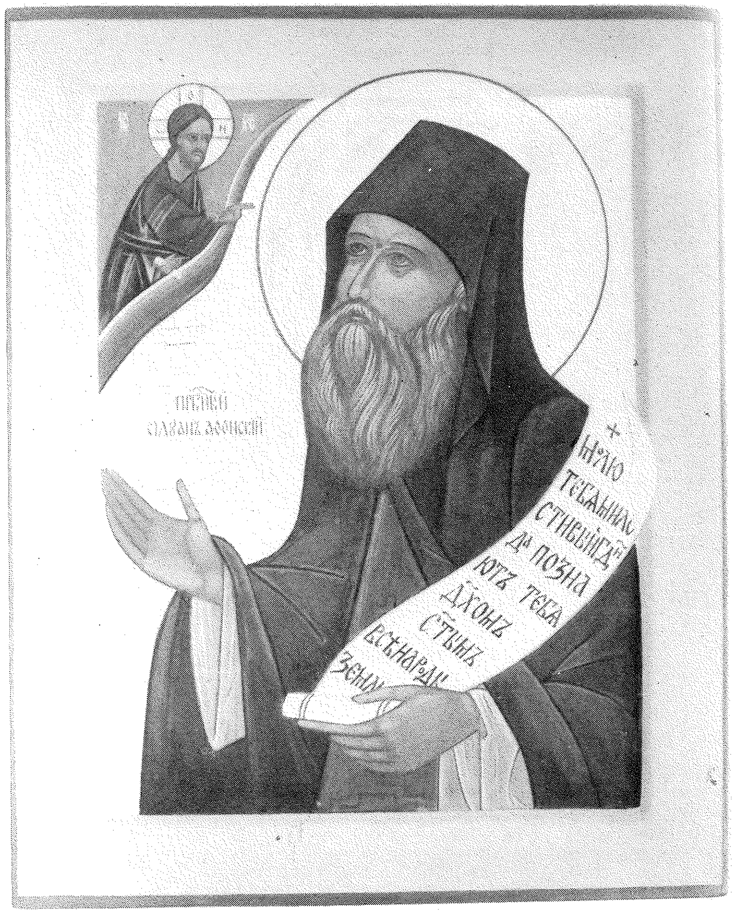


57. *Hristos Pantocrator tronând.* Prima jumătate a secolului al XVII-lea, provine din catapeteasma unei biserici de la Piteşti (?) Argeş, Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti.

58. *Proorocul Ilie în pustie.* Sfârşitul secolului al XV-lea, Novgorod, Rusi[illegible]
Muzeul de Icoane, Recklinghausen.

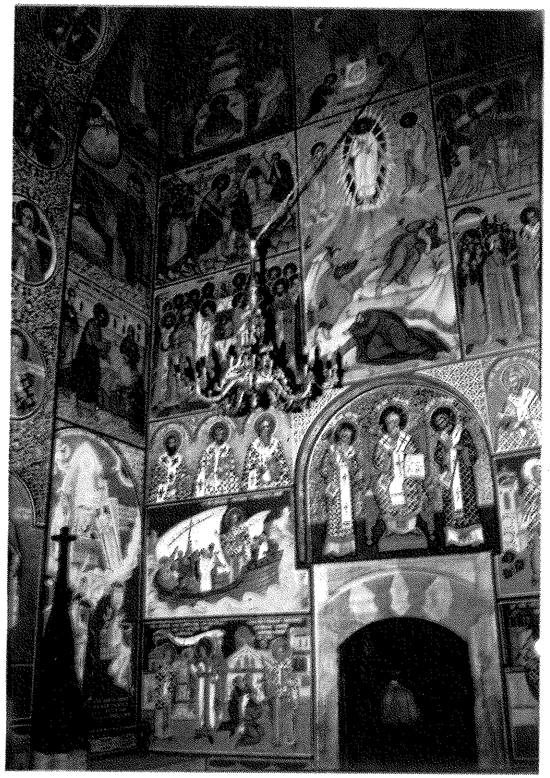


59. *Schimbarea la faţă.* Icoană pictată pe la 1680, provine dintr-o catapeteasmă a bisericii mănăstirii Cotroceni. Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti.



60. *Sfântul Silvan de la Athos*. Icoană recentă, colecție particulară.

61. *Arhanghelul Mihail*, secolul al XVI-lea. Icoană portativă (detaliu), Biserica Protaton, Karies, Athos, Grecia.



62. Mănăstirea Dealu (secolul al XVI-lea). Detaliu al frescelor pictate sub conducerea călugărului Sofian Boghiu, terminate în 1989.

„Pentru Domnul însuși vă va da un semn: iată, Fecioara va lua în pântece și va naște Fiu și-i va da numele Emanuel" (*Is*. 7, 14) care înseamnă „Dumnezeu este cu noi".

Fața Pruncului este ca a unui adult cu fruntea înaltă, plină de înțelepciune. El ține în mâini un sul din cărțile Scripturii și binecuvântează cu mâna dreaptă. Fecioara ridică brațele într-un gest de rugăciune și adorare. Icoana numită „Rugul aprins" aparține acestui grup.

— În tipul ODIGHITRIA (care arată calea), Născătoarea de Dumnezeu îl privește pe cel care se uită la ea dintr-o poziție plină de maiestate, și arată cu mâna dreaptă Pruncul pe care-l ține pe mâna stângă. Îmbrăcat într-un veșmânt hașurat cu aur, amintind dumnezeirea Lui, Pruncul, reprezentat ca adult, ține în mâna stângă sulul cu textele Scripturii și binecuvântează cu mâna dreaptă. El apare în calitate de Emanuel, conștient de rolul său mântuitor, într-o frontalitate plină de măreție și demnitate.

Direct inspirat din prima icoană a Fecioarei pictată, după tradiție, de Sfântul Luca, acest tip de icoană ocupă un loc privilegiat. Manualul de la Muntele Athos pentru iconografi indică faptul că pictorul se înclina în fața icoanei Odighitria și se ruga la Hristos înainte de a începe lucrul.

- Fecioara ELEUSA, UMILENIE (în rusă) sau MÂNGÂIETOAREA înseamnă milă dar și mângâiere. Exemplul cel mai prestigios și cel mai cunoscut în această privință este Fecioara din Vladimir, icoană grecească introdusă în Rusia în secolul al XII-lea, în care intimitatea raporturilor psihologice dintre Mamă și Prunc este puternic exprimată. Cu trupul lipit de trupul Maicii Sale, obraz lângă obraz, Pruncul pare să caute refugiu la cea care întrevedea deja Patima Lui. Ea îl învăluie cu protecția ei afectuoasă și maternă.

2. Icoana Pantocratorului și Deisis

Distingem trei reprezentări iconografice majore ale lui Hristos: *Mandylion* (chipul nefăcut de mână oferit regelui Abgar), *Emanuel* (Hristos-Pruncul cu aspect adult reprezentat șezând pe tron și binecuvântând cu sulul Scripturii în mâna stângă) și *Pantocratorul* (Atoate-țiitorul sau Stăpânul Universului). Acesta din urmă este cel mai frecvent.

Prezent în majoritatea bisericilor bizantine, el este zugrăvit în locul cel mai înalt din biserică, în centrul boltei turlei principale. Printre marile fresce și mozaicuri consacrate acestei teme, portretul cel mai impresionant este Pantocratorul din mănăstirea Daphni, în apropiere de Atena, lucrare făcută în mozaic de un artist din secolul al XI-lea. Cu privirea coborând spre credincioșii adunați în biserică, Hristos pare că scrutează adâncul inimilor. Această expresie uneori severă și caracteristică artei bizantine, se schimbă în bunătate în icoanele slave.

Potrivit erminiei, Pantocratorul este reprezentat bust sau preaslăvit. Uneori este reprezentat pe tron, înconjurat de cete îngerești, fiind un mod în care se scoate mai mult în evidență slava lui dumnezeiască. Privirea și gesturile captează pe cel care-L privește. Scoase în evidență printr-un desen precis, degetele mâinii Sale drepte binecuvântează în felul preoților Bisericii Ortodoxe. În cele două versiuni curente prezentate aici, unirea degetului inelar cu cel mare amintește de unirea în Hristos a celor două naturi, divină și umană, celelalte trei degete simbolizând Sfânta Treime. Merită reținut faptul că degetele din exemplul 50, prin poziția lor, schițează monogramul grecesc al lui Hristos (IC XC), înscris pe toate icoanele, chiar și pe cele rusești.

Pantocratorul are capul înconjurat de o aureolă cruciformă, pe marginea căreia sunt scrise literele O Ω N (Eu sunt Cel ce este; *Ieșirea*, 3, 14) și ține în mâna stângă Evanghelia, uneori deschisă la unul din textele: „Eu sunt Lumina lumii", sau „Cel care vine după Mine nu umblă întru întuneric, ci în lumină"; sau „Eu sunt Calea, Adevărul și Viața" etc. El este îmbrăcat cu

o mantie roșie (numită *chiton*), peste care poartă alta de culoare albastru închis sau verde, amintind deopotrivă de cele două naturi.

Dacă privim mai atent, distingem două grupuri de icoane ale Pantocratorului. Unele scot în evidență sensul cosmic al Atotputernicului „Împărat al împăraților și Domn al domnilor" (I *Tim.* 6, 15), celelalte subliniază lucrarea mântuitoare a lui Hristos, potrivit cu textul din Evanghelie mai sus amintit: „Eu sunt Lumina lumii. Cel care vine după mine, nu va umbla întru întuneric, ci va avea viața veșnică" (*In.* 8, 12), text care se găsește pe cele mai multe din icoanele ce-l reprezintă pe Hristos.

Trebuie, desigur, să admitem că, dacă iconografia ce-l reprezintă pe Pantocrator se inspiră din viziunile veterotestamentare ale profeților („Cerul este scaunul Meu și pământul, așternut picioarelor Mele", *Is*, 66, 1), ea împrumută mai mult și din textul Evangheliei Înălțării pe care îl găsim în (24, 50—52) și din *Faptele Apostolilor* (*F. Ap.* 1, 9—11). Pantocratorului rece al frescelor și icoanelor, care-l arată pe „Cel ce este" tronând peste lume și de neatins, icoanele Înălțării îi opun intronizarea solemnă a lui Hristos însoțit de doi sau patru îngeri:

> Și acestea zicând, pe când ei priveau, S-a înălțat și un nor L-a luat de la ochii lor. Și privind ei, pe când El se înălța la cer, iată doi bărbați au stat lângă ei, îmbrăcați în haine albe. Și aceștia au zis: Bărbați galileeni, de ce stați privind la cer? Acest Iisus Care S-a înălțat de la voi la cer, astfel va și veni, precum L-ați văzut înălțându-se la cer (*F. Ap.* I, 9—11).

Pe când Pantocratorul, înfățișat în icoană, reprezintă o parte din icoana Înălțării, lucru confirmat de istoricii de artă, Înălțarea însăși scapă istoricilor profani. Dacă Ponțiu Pilat, personaj autentificat de toți istoricii, este reprezentat ca martor și, deci, garant al răstignirii lui Hristos, Înălțarea vorbește de Hristos Care șade de-a dreapta lui Dumnezeu-Tatăl (*Mc.* 16, 19). Este vorba aici de un eveniment religios care scapă criticii istorice științifice, de altfel ca și Învierea, de care va fi vorba în continuare.

Icoană eshatologică (de la grecesul *eschaton*, care se

referă la vremea de apoi), pentru că îngerii de la Înviere vestesc într-adevăr că El va reveni la fel după cum s-a înălțat, icoana Pantocratorului este și imaginea lui Hristos, care stă de-a dreapta Tatălui, dar este în același timp și prezent în Biserică până la Parusie (revenirea lui Hristos la sfârșitul veacurilor). E deajuns ca să arătăm conținutul extrem de bogat al acestei icoane populare.

Foarte răspândită și îndrăgită de popoarele ortodoxe, icoana numită *Deisis* (care înseamnă în grecește *mijlocire*) îl înfățișează pe Pantocrator bust sau șezând pe tron, înconjurat de personaje care mijlocesc pentru credincioși. În *mica Deisis*, lângă Hristos sunt reprezentați numai Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul. În *marea Deisis*, pe lângă Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul, în jurul Mântuitorului Hristos se mai află și cei doisprezece Apostoli, precum și cei doi arhangheli. Foarte rar, Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul cedează locul lor altui sfânt ocrotitor, vreunui sfânt local sau îngerilor, dar reprezentarea lui Hristos este totdeauna centrală.

Mântuitorul Hristos dă mărturie despre Înainte-merg ă-torul Ioan, spunând: „Între cei născuți din femei, nimeni nu este mai mare decât Ioan, dar cel mai mic în împărăția lui Dumnezeu este mai mare decât el" (*Lc.* 7, 28). Sfântul Ioan este mai presus de profeți, și totuși oricât de mare ar fi, el rămâne un om al Vechiului Testament. Ori, toți sfinții Vechiului Testament, cu Ioan Botezătorul în frunte, prin Învierea lui Hristos, au devenit mijlocitori în Noul Testament a cărui cea mai aleasă floare rămâne Sfânta Născătoare de Dumnezeu.

Deisis este icoana nunții Mielului: Hristos este însoțit aici de „logodnica" Sa, Biserica, reprezentată prin Născătoarea de Dumnezeu. Prieten al Mirelui (*In.* 3, 29), Înaintemergătorul o însoțește pe logodnică, Biserica, de unde locul foarte important pe care i-l acordă Ortodoxia.

Bizanțul mai cunoaște încă o reprezentare sporadică a lui Hristos, ca mare preot, care poartă o coroană împărătească cu inscripția: „Împăratul împăraților și marele preot". Cartea pe care o ține în mână se deschide pe o parte la cuvintele:

„Împărăția Mea nu este din lumea aceasta" (*In.* 18, 36), iar pe de altă parte, la cuvintele: „Luați, mâncați, acesta este Trupul Meu care se frânge pentru voi spre iertarea păcatelor" (*Mt.* 26, 28). Aici *împăratului* pământesc al bizantinilor, îi corespunde *Împăratul* ceresc.

3. Icoana Răstignirii

Din spirit practic, spre deosebire de Orient, care este mai contemplativ, Occidentul, din lipsă de credință, vrea să atingă, să vadă, să simtă. În fața tainei Învierii, Răstignirea ne copleșește pe plan fenomenal, Crezul proclamă: „Și a fost răstignit în zilele lui Ponțiu Pilat", autentificând astfel moartea Mântuitorului Hristos pe care orice istoric serios o recunoaște și despre care Evangheliile vorbesc din abundență. Contrar Occidentului creștin, fascinat de cruce și de înfățișarea ei doloristă*, Ortodoxia nu-l vede pe Hristos izolat în natura Sa umană, ci plin de slava lui Dumnezeu. De altfel, majoritatea crucilor ortodoxe nu au înscrisă pe ele expresia „Iisus Nazarineanul, Regele iudeilor", ci „Împăratul slavei și al îngerilor", expresie preluată de Apostolul Pavel (1, *Cor.* 2, 8) și de Sfântul Ioan Hrisostom: „Îl văd răstignit și îl numesc Împărat" (*P. G.* 49, 413). Întregul serviciu divin din ciclul pascal repetă fără încetare: „Cu moartea, moartea a călcat" (troparul Învierii) subliniind faptul că moartea lui Hristos pe cruce nu este un eșec, ci victoria asupra morții. De aceea iconografia nu arată un trup supus chinurilor, ci pe Stăpânul Vieții, prezență dumnezeiască strălucitoare.

Atribuită celebrului pictor rus Dionisios (meșterul Dionisie), format la școala urmașilor lui Rubliov, icoana prezentată aici a fost executată pe la anul 1500 pentru catapeteasma unei

* Dolorismul este doctrina privind utilitatea valorii morale a morții. (n.tr.)

mănăstiri și figurează printre cele mai frumoase icoane rusești.

Foarte îngustă și închisă la culoare, crucea avântată, ocupă centrul compoziției ce are un echilibru perfect. Trupul lui Hristos, deosebit de alungit și plin de grație, se înclină ușor spre Sfânta Fecioară întărită și susținută de trei femei îndoliate. Pradă unei dureri intense, fără însă a face un spectacol din lacrimi, Maica Domnului se desprinde de grup, arătând cu mâna dreaptă spre Fiul său, mână întinsă din toată ființa ei spre trupul eliberat de atracția pământească, și care pare să se încline spre ea. Răstignită cu Fiul său și îndeplină comuniune cu El, Maica Domnului nu lasă loc revoltei, ci se alătură iubirii Bunului păstor (*In*, 10, 11) dându-si în mod deliberat viața pentru oile Sale: „Pentru aceasta Mă iubește Tatăl, pentru că Eu îmi pun sufletul, ca iarăși să-l iau. Nimeni nu-l ia de la Mine, ci Eu de la Mine Însumi îl pun“ (*In*. 10, 17—18).

În stânga crucii se găsește adâncit în meditație ucenicul iubit, Ioan Evanghelistul. În spatele lui este reprezentat centurionul Longin, mirat și plin de respect, a cărui prezență este atenuată de uniforma în culori deschise.

Alungite și într-un anume fel eterate, celelalte personaje contribuie la întărirea verticalității imaginii, *coborârea* și *ridicarea* lui Hristos, adică coborârea la iad și ridicarea din nou la Viață. Cea de-a treia traversă a crucii, așezată sub picioarele Celui răstignit, reprezintă balanța destinului, cele două împărății opuse pe care crucea le unește, timpul eliberării înlănțuiților.

Simbol de o valoare cosmică și universală, crucea, care se avântă spre cele patru puncte cardinale, este așezată pe muntele Golgota, spațiu sacru, considerat în tradiția biblică drept centrul lumii. Sistemul de gândire al societăților tradiționale, socotește muntele drept punct de unire între Cer și Pământ.

„Pom al vieții sădit în suferință“ (slujba Înălțării Sf. Cruci), crucea se fixează în centrul pământului, pe *omfalosul* (în grecește, buric) lumii, deasupra peșterii întunecate unde se află craniul lui Adam. Înălțată în centrul universului, ea închipuie axa

lumii, prin care comunică cele trei niveluri cosmice: cel de sus (Cerul), al nostru (pământul) și cel de jos (infernul), unde se înfige pomul mântuirii.

Dacă embrionul este legat de mamă prin intermediul cordonului ombilical, omul își găsește principiul vital în aceste două centre - Golgota și crucea. Mai mult, și credem că cititorul a înțeles deja aceasta, Hristos își dă viața pe cruce, ceea ce arată cu o forță uimitoare faptul că universul în totalitatea sa participă la Moartea-Înviere. Acesta este un mesaj de o bogăție nebănuită pe care aceste câteva rânduri nu fac altceva decât să-l atingă în treacăt, el meritând un studiu consacrat numai lui.

Să revenim la scenă. Sângele noului Adam, curge din coasta Sa rănită pe craniul reprezentantului omenirii care, în felul acesta, își recapătă viața. Cum să nu vedem legătura cu icoana Nașterii? Hristos se naște în întunericul cel mai adânc; Răscumpărarea are loc în centrul lumii.

Hristos este reprezentat cu ochii închiși, deci, într-adevăr mort. Și, cu toate acestea, câtă pace, câtă dragoste și câtă demnitate pe chipul Lui! Fața Sa înclinată lasă să se prevadă un somn adânc. „Viața a adormit și iadul se înspăimântă (din slujba Sâmbetei celei mari)“.

Închipuind sfera divinului, doi îngeri în poziție de închinare, zboară deasupra crucii, cu mâinile acoperite de veșmânt în semn de respect. La stânga, sub bârna transversală, un alt înger conduce și împinge în fața lui, spre Hristos, un chip care simbolizează Biserica. Îngerul din dreapta Celui răstignit alungă Sinagoga reprezentată printr-o femeie care privește speriată înapoi. În planul din spate al sferei umane reprezentată prin personaje, se ridică zidurile Ierusalimului. Hristos este într-adevăr respins de ai Săi, ceea ce face pe Apostolul Pavel să spună: „Noi nu avem aici cetate stătătoare“ (*Evr*. 13, 11—14), atât este de adevărat că ucenicul nu va putea fi mai mare decât Învățătorul său.

Pânza albă, cu faldurile frumos aranjate, care acoperă coapsele lui Iisus întărește frumusețea ansamblului, armonia și

ritmul. Crucea se profilează pe lumina fondului aurit.

Adânc tulburată de sămânța bucuriei pascale, nu tristețea din jur precumpănește, ci slava lui Dumnezeu.

4. Icoana Învierii sau a Coborârii în Iad

Ortodoxia este mărturia Învierii. Aceasta constituie tema principală a slujbei vecerniei din fiecare sâmbătă și a utreniei din fiecare duminică dimineața. Credincioșii care vin la biserică duminica participă aproape totdeauna la slujba Învierii. Icoana Învierii — „Praznic al praznicelor" — primește în chip firesc un relief cu totul aparte.

Spre deosebire de Răstignire, despre care dispunem de detalii precise și abundente, evangheliștii nu spun nimic despre momentul exact al Învierii lui Iisus. N-ar fi fost posibil ca acest moment să fie prins pe pânză așa cum a fost înfățișarea învierii lui Lazăr ieșind din mormânt în fața prietenilor săi. Eveniment nemăsurabil și, prin urmare, impropriu pentru o analiză științifică, Învierea lui Hristos rămâne cu toate acestea un fapt istoric real, reper esențial pentru istoria noastră. Să spunem că ea nu este un fapt istoric în sensul istoriei profane, ci un fapt teologic care depășește posibilitățile istorice omenești.

Dacă nu se găsesc spectatori ai momentului exact al Învierii, există totuși martori care adeveresc acest fapt, începând cu soldații. Ortodoxia nu înfățișază momentul Învierii când Hristos iese din mormânt, căci acesta deformează adevărul și înlătură taina.

Tradiția recunoaște două icoane ale Învierii în conformitate cu Sfintele Scripturi: cea a femeilor purtătoare de mir venite la mormânt (*Mat.*28, 1—8) și cea a Coborârii lui Hristos în Iad pe care o prezentăm aici.

Această frumoasă icoană, a cărei temă se fixează din secolul al VIII-lea poartă adesea inscripția *Anastasis*, adică

ridicare (din păcat). Conținutul ei, fără îndoială, datorează mult Evangheliei apocrife a lui Nicodim, menționată mai sus.

Țâșnind ca o lumină, Hristos apare în icoană ca Domn al Vieții și al lumii. Învingător al prăpastiei morții, trupul său înviat este însuflețit de Dumnezeul-Treime, mai ales de Duhul Sfânt, de unde această strălucire a energiilor divine (paiete de aur) și acest dinamism, care este exprimat, printre altele, de veșmântul fâlfâind în aer. El este în întregime lumină", ființa Lui întreagă anunță zorile unei zile noi. Sfărâmând porțile iadului întinse în formă de cruce deasupra hăului, Hristos le calcă în picioare și-l prinde cu putere de mână pe Adam pe care-l smulge din întunericul morții. Această întâlnire dintre primul și noul Adam primește o semnificație deosebită. Icoana întâlnește liturghia bizantină punând un puternic accent pe faptul că învierea lui Hristos anunță vestea cea bună a învierii tuturor celor morți. De aici strânsa legătură între silueta lui Hristos cel înviat și cea a lui Adam pe care o ia cu sine în propria-i Înviere. Cu Adam, toată omenirea ce-l moștenește, este răscumpărată. Sleit de puteri, dat fiind că este trezit din somnul morții (păcatul), Adam îl privește bucuros dar obosit pe Eliberatorul său. El întinde cealaltă mână, rămasă liberă, într-o mișcare de întâmpinare și totodată de rugăciune, atrasă spre Dumnezeul său ca floarea spre soare. Tot în prim plan, Eva îngenuncheată își ridică cu sfială mâinile acoperite de poala veșmântului ei. În spatele ei, se află Moise ținând în mâini tablele Legii, cei drepți din Vechiul Testament și câțiva profeți dintre cei care au proorocit despre venirea Mântuitorului. La stânga, îmbrăcați în veșminte cu însemnele regale, se află David și Solomon într-o poziție de întâmpinare și rugă; în spatele lor se găsesc un profet și Ioan Botezătorul Înaintemergătorul, trimis în iad ca să anunțe venirea Domnului vieții. El arată cu mâna pe Hristos care adesea este înfățișat ținând în mână Sfânta Cruce, armă de biruință. Cuie și zăvoare sunt împrăștiate deasupra prăpastiei întunecate a iadului a cărui intrare este scoasă în evidență de munții foarte apropiați unii de alții. Având un trup duhovnicesc, transfigurat, Hristos scapă legilor lumii, scapă legii

gravitației, marcată de stricăciune și moarte. Hristos este primul care s-a desprins de neamul omenesc, și de aici toată transparența, deschiderea și comuniunea Sa.

O revenire la icoana Nașterii Domnului ne ajută să întrevedem mai bine legătura profundă dintre cele două praznice, amândouă putând purta numele de *Paște*. Pruncul dumnezeiesc se naște în mod tainic în inima iadului. „Sfeșnic purtător de lumină, trupul luiDumnezeu sub pământ alungă întunericul iadului", proclamă slujba din ziua praznicului Nașterii Domnului. Ecoul acestei sărbători ajunge până la utrenia Sâmbetei celei mari: „Tu ai coborât în pământ pentru a mântui pe Adam și negăsindu-l, o, Doamne, ai mers să-l cauți până în iad". Nașterea anunță astfel Învierea. Ea o conține într-o oarecare măsură. Pruncul (de la praznicul Nașterii) nu se află El, oare, într-un mormânt (peșteră) înfășurat în fâșii de pânză, așa cum este înfățișat Lazăr, mortul înviat ieșind din mormânt (tot o peșteră)? Imagine a iadului, peștera întunecoasă se regăsește în icoana Botezului Domnului, unde Iordanul se transformă în mormânt lichid, element al Cosmosului pe care Trupul Său îl curățește. Trebuie deopotrivă, să amintim peștera întunecoasă de sub Crucea de pe dealul Golgotei, în icoana Răstignirii.

Tot Vechiul Testament este orientat spre venirea lui Hristos. Întruparea Fiului lui Dumnezeu și Învierea sunt împlinirea finală a acestei tendințe spre Hristos. Ele scot în evidență prezența lui Dumnezeu în centrul istoriei, iluminând totul: „Nu te teme! Eu sunt Cel dintâi și Cel de pe urmă. Și Cel ce sunt viu. Am fost mort și, iată, sunt viu, în vecii vecilor și am cheile morții și ale iadului" (*Apoc.* 1, 17—18).

Ca și în icoană, Hristos coboară în adâncul ființei noastre și ne smulge din întuneric. Integrarea în Cel răstignit și înviat implică faptul că „ne-am îngropat împreună cu El prin botez în moartea Sa " (*Col.* 2, 12) — de unde vechiul ritual al cufundării — ca să înviem cu el dintre cei morți.

„Dă-ți sângele și primește Duhul", repetă Tradiția care alungă orice ambiguitate: Viața postulează moartea omului celui

vechi, părăsirea și depășirea răului originar care-l macină. Neliniștile, limitele, eșecurile noastre, opacitatea față de alții (egocentrismul) și față de frumusețea creației, consecințe evidentă ale acestei peceți întunecoase, toate sunt absorbite de un vârtej eliberator în măsura aderării noastre la Moartea-Înviere care, numai ea, ne face să trecem (*Paște* înseamnă *trecere*) din împărăția morții pe care o sugerează întunericul, la lumina, care este izvorul vieții.

Capitolul IV

Elemente de teologie a icoanei

1. Icoana, chip curățitor

Imaginea invadează lumea noastră cotidiană. Ea domină toate mediile sociale, strada, locul de muncă și, prin presă și micul ecran, pătrunde până în sânul familiei. Obișnuinței și uzurii pe care imaginea le provoacă, tehnicienii ei răspund prin forme și culori tot mai subtile și mai insistente, adesea fără prea mare respect față de sensibilitatea spectatorului pe care trebuie să-l cucerească.

Prin forța sa de sugestie, imaginea poate fi utilizată împotriva omului, fără ca acesta să-și dea seama. Ea poate să-i modeleze gândirea, să-i aprindă pasiunile, să-i modeleze comportamentul, într-un cuvânt, să-l priveze chiar de libertate. În societatea noastră, imaginea se substituie din ce în ce mai mult textului. Reflecția tinde să cedeze în fața senzațiilor și, mai ales, în fața privirii. Să gândim la puternica momeală vizuală pe care o reprezintă strada cu vitrinele ei, cu luminile ei, adesea mobile și sclipitoare! Și ce să mai spunem de publicitatea bazată pe randament care ne invadează? Trebuie să admitem că din moment ce numai profitul are importanță, valorile omenești se estompează, crește chemarea spre simțuri. Foarte sugestivă, din cauza puterii sale simbolice și a impactului său cu sensibilitatea, imaginea se insinuează în adâncurile ființei, amenințând totodată viața interioară.

Civilizație a imaginii, societatea post-industrială traversează o criză profundă legată de un materialism omniprezent. Din același motiv, libertatea noastră și a artistului, ne autorizează să transformăm lumea după chipul nostru. Dacă vederea noastră este curată, noi spiritualizăm totul. În caz contrar vom rămâne prizonierii materiei, ai spațiului și ai timpului.

Întreaga viață spirituală postulează, deci, o alegere între cei doi poli care sunt „materializarea" sufletului sau spiritualizarea trupului în direcția indicată prin icoană.

Nu trebuie, oare, să admitem că exclusivismul raționalist, științific și mecanic actual se plătește printr-o atrofiere periculoasă a facultăților globale ale cărei disocieri de pictura modernă ne oferă numeroase exemple? Viziunea unei lumi transformată într-o uriașă ladă de gunoi pe care ne-o oferă anumiți artiști contemporani, reflectă foarte bine miasmele inconștientului lor. „Sufletele se dezintegrează; așadar, și fețele", spune marele scriitor rus Gogol, care subliniază cât de mult este investit fiecare artist cu o putere pe care n-ar putea-o nesocoti:

> Arta ne împacă cu viața. Arta este introducerea ordinei și a armoniei în suflet, și nu a tulburării și a dezordinii... Dacă artistul nu realizează minunea transformării sufletului spectatorului în iubire și în iertare, arta sa nu este altceva decât o pasiune trecătoare (Scrisoare din 10-1-1848, adresată poetului Jukovski).

Omul este modelat în mod progresiv de ceea ce contemplă. Regăsim la tibetanii și cambodgienii întâlniți caracteristicile de nepăsare și seninătate ale lui Buddha a cărui imagine ei au asimilat-o în mod profund. Ar trebui să fii orb să nu vezi aici decât o trăsătură rasială.

Loc de întâlnire a Luminii exterioare și interioare, ochii reprezintă partea cea mai transparentă și cea mai vie a trupului. Stingerea acestei lumini este echivalentă cu moartea.

> Luminătorul trupului este ochiul. Dacă ochiul tău este bun, tot trupul tău va fi luminat, dar dacă ochiul tău va fi bolnav, tot trupul tău va fi întunecat (*Lc.* 11, 34).

Acest verset din Evanghelia după Sfântul Luca ne duce cu gândul la icoană. Ea este o curățire și o ucenicie care dezvoltă privirea interioară. După cum am văzut, Sfinții Părinți socotesc vederea ca fiind primul dintre simțuri, iar imaginea un mijloc de sfințire a sufletului. Or, icoana este, tocmai imaginea unei lumi nu netrupească, în sensul că ar refuza creația, ci trans-formată, trans-figurată, făcută transparentă printr-o spiritualizare care înglobează întregul cosmos.

Icoana lui Hristos, fața Sa cea nefăcută de mână (aheiropoetă) se află la baza tuturor celorlalte reprezentări umane. Această față a luiDumnezeu făcut om sfințește toate celelalte fețe. Prin urmare, cel care refuză să perceapă o reflectare a chipului lui Dumnezeu în ființa umană, devine iconoclast. Este un Cain care reapare mereu.

Ni se pare pe deplin justificat să adăugăm aici că viziunea esențială a unui artist-pictor creștin nu rezidă în forme abstracte, ci într-o redescoperire a feței, așa cum o postulează Întruparea lui Hristos, Dumnezeu adevărat și Om adevărat.

Ca reprezentare a Realității transcendente, icoana ne umple vederea de un univers de frumusețe. Meditația găsește aici un suport de primă mână. Ea statornicește duhul pe imaginea care-l reflectă și-l concentrează asupra Realității simbolizate. Oare, aceasta nu este întâlnirea profetului Ilie cu Dumnezeu despre care vorbește a treia Carte a Regilor? „Iată Domnul va trece și înaintea Lui va fi vijelie năpraznică ce va despica munții și va sfărâma stâncile, dar Domnul nu va fi în vijelie. După vijelie va fi cutremur, dar Domnul nu va fi în cutremur; după cutremur va fi foc dar nici în foc nu va fi Domnul. Iar după foc va fi adiere de vânt lin și acolo va fi Domnul" (3 *Regi* 19, 12—13).

2. Întruparea

În venerarea icoanelor, esențială este mărturia Întrupării Fiului lui Dumnezeu. Trebuie mers chiar mai departe, spunând că icoana lui Hristos participă la natura Modelului, prelungind în felul acesta întruparea Sa. Dacă după Uspenski, icoana este „mărturie prin imagine, atât a coborârii lui Dumnezeu spre om, cât și a înălțării omului spre Dumnezeu", pentru călugărul Grigorie (Krug) icoana este „mărturia vizibilă și palpabilă a adăugării principiului uman creat la ființa dumnezeiască nepieritoare".

În tratatul său cu privire la *Apărarea icoanelor*, Sfântul Ioan Damaschinul (secolul al VIII-lea) folosește formulări viguroase:

> Eu nu ador materia, ci pe Creatorul ei care S-a făcut materie din cauza mea, El care a binevoit să locuiască materia și Care m-a mântuit prin Materie, Cel Care a lucrat mântuirea mea a mântuit pe cel asemenea prin ceea ce-i era asemănător, asumând omul în întregimea lui și, fiind întru toate Dumnezeu, El S-a unit cu omul întreg spre a-i aduce acestuia ,mântuirea.

Stăruința de a sublinia Întruparea Fiului lui Dumnezeu nu trebuie să surprindă. De această Întrupare depinde iconomia mântuirii. A o uita sau a o nega ar duce la prăbușirea rapidă a Bisericii. Sfântul Irineu proclamă încă din secolul al II-lea că „Dacă Cuvântul S-a făcut om, aceasta s-a împlinit pentru ca oamenii să poată deveni dumnezei" (*Contra Haeres.* V, col. 1035). Aceste cuvinte au devenit un fel de leit-motiv reluat de mulți dintre Sfinții Părinți.

Hristos nu distruge timpul, ci-l împlinește și-l răscumpără. Sfântul Pavel nu scrie el, oare, romanilor că „toată creația așteaptă cu nerăbdare descoperirea fiilor lui Dumnezeu" (*Rom.* 8, 19). Mai clar, aceasta înseamnă că, dacă toată lumea materială, cosmosul, împărtășește destinul uman marcat de păcat, omului, plin de Hristos, îi revine sarcina să elibereze lumea.

Lui îi incumbă obligația să spiritualizeze materia din care el face parte prin trupul său, pentru a aduce la Dumnezeu întreaga creație (Cf. *Ef.* 1, 1—10).

Tradiția biblică și creștină vede în idolatrie un transfer al contemplării lucrurilor dumnezeiești asupra celor ce țin de simțuri. De la origine destinate să favorizeze apropierea noastră de Frumusețea supremă care este Dumnezeu, frumusețea sensibilă a devenit un scop în sine. Dar, icoana ne permite să revenim la această contemplare originară și să efectuăm un transfer invers, pentru că scopul Întrupării este acela de a reorienta privirea oamenilor spre Dumnezeu.

Punct de referință în viața creștină, Întruparea Fiului Lui Dumnezeu iluminează fiecare moment și fiecare aspect al acesteia. Prin Întrupare, cele mai simple fapte de viață, fie că este vorba de a bea sau de a mânca, de a ne trezi dimineața sau de a ne culca, chiar faptul de a trăi, devin susceptibile de transfigurare și își regăsesc în cult sensul lor profund. Și dacă este vorba de cult, este din cauza integrării icoanei în misterul liturgic, cult despre care Paul Evdokimov spune că este „icoana întregii iconomii a mântuirii".

3. Schimbarea la față

Cheie de boltă a învățăturii ortodoxe referitoare la vederea lui Dumnezeu, Schimbarea la față se găsește în centrul icoanei. Aceasta nu este altceva decât o vedere a lui Dumnezeu făcut om și arătarea harului îndumnezeitor în om. Prototip și nu portret al viitoarei naturi umane transfigurate, icoana exprimă noua ordine a lumii în care oamenii și animalele vor trăi în armonie. Am subliniat exemplul sfântului înconjurat de animale care îi ling prietenos mâinile.

Dar această transfigurare, încă viitoare, a omului întreg cuprinzând, așadar, și trupul, după Sfinții Părinți este anunțată

în transfigurarea Mântuitorului Iisus Hristos pe muntele Tabor, cunoscută la noi sub numele de „Schimbarea la față". Sfinții evangheliști ne relatează în acest sens următoarele: „Și S-a schimbat la față înaintea lor, și a strălucit fața Lui ca soarele, iar veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina" (*Mat.* 17, 2; *Lc.* 1, 27—36; *Mc.* 9, 1—8). Această stare deiformă se pare că va fi cea la care este chemat fiecare om, dacă citim în mod atent următorul text al Evangheliei după Sfântul Matei: „Atunci cei drepți vor străluci ca soarele în împărăția Tatălui lor" (*Mat.* 13, 43).

Adânc săpat în natura umană, chipul lui Dumnezeu, după ce a fost întunecat de păcatul originar este restaurat și curățit prin participarea la întruparea lui Hristos, mai ales prin botez. Dar asemănarea cu Dumnezeu se obține prin primirea Duhului Sfânt și ea poate să fie mai mult sau mai puțin evidentă.

Omul reprezentat în icoană este copleșit de har. Prin participarea sa la viața divină, el sfințește spațiul, timpul, tot ceea ce îl înconjoară. Eliberat de patimi, el se înfățișează în deplinătatea totală a naturii Sale pământești îndumnezeite. Îndumnezeirea sfântului se transmite, se propagă în jurul său și, de aceea, putem vorbi și de transfigurarea cosmosului. În calitate de reprezentare a unei lumi transfigurate, icoana trebuie să îndemne la rugăciune pe cel care o privește. Trebuie semnalat că, la ordodocși, *teolog* este înainte de toate cel care are o experiență personală a lui Dumnezeu. Întrucât refuză orice realism, icoana îl face pe privitor să ajungă la o altă viziune asupra lumii. El este invitat în mod personal să participe la această transfigurare. Să revenim la povestirea lui Motovilov privind transfigurarea Sfântului Serafim din Sarov (+1833) spre a înțelege ce înseamnă transfigurarea.

— Fața ta a devenit mai luminoasă decât soarele. Mă dor ochii...

Sfântul Serafim spuse:

— Nu-ți fie teamă, prietene al lui Dumnezeu. Tu ai ajuns tot atât de luminos ca și mine. Acum, tu ești în plinătatea Duhului Sfânt, altfel nu m-ai fi putut vedea.

Această mărturie scoate în evidență două lucruri: lucrarea Duhului Sfânt și lumina care însoțește prezența Sa. Iar orice icoană ne grăiește despre energia dumnezeiască, despre lumină și se încadrează în cultul Bisericii care cântă: „Lumina Ta strălucește pe fețele sfinților".

4. Lumina, „întuneric care-ți ia ochii"

De ce să ne mirăm de aceasta, de vreme ce lumina este primul atribut al lui Dumnezeu? (*Ps.* 27, 1; *Is.* 60, 19—20; *Is.* 42, 6). Icoana Nașterii arată pe Hristos ca pe o pată de lumină care alungă întunericul peșterii. Tot așa este și în icoana Învierii, unde silueta strălucitoare a lui Hristos apare ca un fulger în noapte. El este „Lumina lumii" despre care vorbește prologul *Evangheliei după Ioan* și „Lumină spre luminarea neamurilor" (*Lc.* 2, 32).

Dar cele patru simboluri ale luminii — razele și hașurile de aur (*assisto*), aureola și veșmintele albe — în icoana Schimbării la față atrag în mod deosebit atenția. Razele simbolizează soarele, hașurile simbolizează scurgerea vieții divine (harul) spre lume. Aureola utilizată în alte tradiții pentru scoaterea în evidență a capului, amintește la rândul ei, de sfera solară, imagine a sacrului și a energiei duhovnicești, care este iradiată spre lume. Cât despre albeața veșmintelor, ea simbolizează puritatea, nestricăciunea, într-un cuvînt, desăvârșirea.

Iluminarea omului nu este altceva decât „îndumnezeirea" (*theôsis*) de care vorbesc în mod frecvent Părinții Bisericii. De aici vine afirmația marelui Sfânt Grigore Palamas (+1359), după care, a participa la energiile dumnezeiești înseamnă a deveni tu însuți, într-un anume fel, lumină.

Personajele din icoană pătrunse de această lumină necreată participă în mod intim la viața lui Dumnezeu căci, „apropiindu-se de lumină, sufletul se transformă și el în lumină" (Sf. Vasile cel Mare).

Lumina joacă un rol primordial în natură, dar și în toate civilizațiile. Viața îi este suburdonată, la fel si fericirea. Întreaga noastră existență se joacă pe polaritatea „zi-noapte" care exprimă foarte bine dualismul „Ying-Yang" al vechilor chinezi. Hadesul grecesc (șeolul evreiesc) sau iadul nu este nimic altceva decât un loc întunecat unde domnește singurătatea. Rolul luminii este atât de important, deoarece ea permite vederea celuilalt, recunoașterea reciprocă, ce precede orice comuniune.

Spre deosebire de lumină, noaptea, simbolizează răul, moartea, materialitatea. Nu se spune, oare, că există nopți atât de întunecate încât întunericul poate fi tăiat cu cuțitul? Materialitatea implică absența luminii, în timp ce o luminozitate intensă ușurează și face străvezie realitatea înconjurătoare.

Mamă a culorilor, lumina intervine cu putere în artă. De ce să nu cităm pe marii pictori meditativi Rembrandt, La Tour, Corot, ale căror lucrări fosforescente par să țâșnească din adâncimi! Această autoluminozitate implică totuși o lumină iluzorie și contrastează cu arta icoanei, unde lumina nu este nici creată, în mod artificial, nici proiectată din exterior, ci se scurge în ființele purificate, după cum ne amintește fondul aurit, simbol al luminii divine care a creat toate.

Încă din antichitate s-a creat o fizică a vederii. Teoria acesteia este simplă: ochiul și obiectul emit fiecare lumina lui. Vederea există întrucâtva atunci când ochiul și obiectul ating aceeași frecvență, sau mai bine zis, când ating același prag. De aici rezultă un fel de comuniune între cel care vede și ceea ce este văzut. Interesul acestei concepții, desigur foarte discutabilă, vine din faptul că ea se alătură teoriilor ulterioare care afirmă că vederea transformă. În secolul al III-lea, filosoful Plotin descrie modul în care scapă omul din lumea materială prin lumină. Este vorba, așadar, de lumina interioară, care nu poate fi văzută de ochii trupești, cerând însă o vedere cu ochii minții. Percepută cu ochii trupești, lumina naturală devine întuneric prin supunerea ei față de materie. De aici, limbajul *a priori* tulburător al lui Dionisie Pseudo-Areopagitul (sec. al VI-lea), care vorbește de Dumnezeu

ca fiind „întuneric orbitor". Icoana Schimbării la față și cea a Coborârii în Iad prezintă pe Hristos îmbrăcat în alb sau aur strălucind de lumină. Trupul său proslăvit se înscrie adesea într-un ansamblu de trei sau patru cercuri concentrice care simbolizează această lumină dumnezeiască. Iar fiecare cerc capătă un colorit mai întunecos, pe măsură ce se avansează spre centrul albastru adesea foarte închis. Pierzându-și luminozitatea, lumina naturală se spiritualizează, întunericul devine lumină.

Dacă omul devine ceea ce contemplă, lumina de dincolo, care țâșnește din icoană, pătrunde în adâncul ființei lui. Sfântul Macarie cel Mare zice:

> Sufletul care a fost pe deplin iluminat de frumusețea inefabilă a slavei celei luminoase a feței lui Hristos și care a fost umplut de Duhul Sfânt... devine în întregime ochi, în întregime lumină, în întregime față (*I Omilie*, 2, P.G. 34, 451 AB).

Holos Ophtalmos! „Numai ochi!" Acesta este îndemnul Avei Visarion, unul din Părinții Bisericii, la începutul secolul al V-lea. Spre sfârșitului vieții, orbind, ochii săi păreau cu toate acestea, exagerat de mari și transparenți. Cu puțin înainte de moarte, el răspunde unui ucenic venit să-l consulte, spunându-i că monahul trebuie să fie ca heruvimii și serafimii: *numai ochi*.

Utilizarea din abundență a aurului pentru fondul icoanei se explică, așadar, mai bine. Spre deosebire de culori, el nu trăiește din lumină pentru că el însuși este lumină.

5. Prezență și Întâlnire

După Sfântul Grigore cel Mare, „icoanele sunt pentru cei neînvățați ceea ce Sfânta Scriptură este pentru știutorii de carte" (*Ep. către Serenus, episcop de Marsilia*, P.L. 77, 1027). Oricât de frumoasă ar fi o astfel de declarație, luată ca atare, în afară de

contextul său, rămâne insuficientă, căci, dacă icoana are o valoare pastorală și pedagogică de necontestat, ea este înainte de toate întâlnire personală", proclama Sinodul al șaptelea ecumenic (Niceea, 787). Această expresie este explicată în felul următor de teologul rus Leonid Uspenski:

> Harul Duhului Sfânt este cel care face să apară sfințenia atât a persoanei reprezentate, cât și a icoanei și, tot prin Duhul Sfânt, se produce relația între credincios și sfântul reprezentat, prin intermediul icoanei acestuia.

Serge Bulgakov, în lucrarea sa menționată, scrie:

> Potrivit credinței ortodoxe, icoana este locul unei prezențe a harului, ca o *epifanie* (arătare) a lui Hristos (a Maicii Domnului, a sfinților sau a altor persoane sfinte reprezentate în ea); și aceasta, pentru a putea să ne rugăm în fața ei..., pentru că prin icoană ni se comunică un ajutor, ca și cum el ar proveni de la persoanele care sunt reprezentate în icoană.

Icoana sfințește locul unde ea se află și creează în credincios sentimentul unei prezențe divine tangibile. Ea este realmente o întâlnire, pentru că a te ruga în fața icoanei lui Hristos, înseamnă a te ruga, de fapt, în fața Lui. După cum, în Euharistie forma pâinii și vinului nu este Hristos, ci locul prezenței sale reale, la fel icoana nu este Hristos, ci locul prezenței Sale duhovnicești.

6. Creștinul — icoana vie

„Slava lui Dumnezeu este omul", spune Talmudul, reluat în această privință de Sfântul Irineu. Creat „după chipul lui Dumnezeu" (*Fac.* 1, 27—28), de la început, primul om, Adam, a întunecat, prin păcat, acest chip dumnezeiesc din el. Dar întrucât noi, oamenii, am devenit cosângeni cu Hristos prin Întruparea Lui, Moartea și Învierea ne fac „cosângeni prin har", iar voalul sfâșiat al Templului (*Lc.* 23, 45) subliniază că nimic nu ne mai desparte

de Dumnezeu. Cum Hristos, este chipul Tatălui, creştinul ce-l contemplă pe Mântuitor şi se curăţeşte îşi recapătă treptat „frumuseţea cea dintâi“ şi redevine icoană a lui Dumnezeu.

Adesea Sfinţii Părinţi fac distincţie între CHIPUL lui Dumnezeu şi ASEMĂNAREA cu Dumnezeu. Origen scrie:

Omul a primit cinstea de a fi chip al lui Dumnezeu în cadrul primei creaţii, dar desăvârşirea deplină a asemănării cu Dumnezeu îi va fi dată numai la sfârşitul veacurilor.

Într-adevăr, chipul îi este dat odată cu suflarea de viaţă, în timp ce asemănarea marchează scopul vieţii pământeşti. Ea este încoronarea oferită celor fericiţi în împărăţia cerească.

Spuneam mai sus că omului îi este sete de Frumuseţe. Această Frumuseţe al cărei chip el este în mod intrinsec, nu este altceva decât Dumnezeu. Întreaga noastră fiinţă este orientată spre El. Dar, dacă Dumnezeu este centrul intim al fiinţei noastre, natura noastră umană şi sensul acesteia sunt condiţionate şi măsurate de „simţul“ divinului, prezent în fiinţa noastră. A afirma că moartea lui Dumnezeu aduce după sine moartea omului, nu înseamnă altceva. Omul este icoană a lui Dumnezeu în măsura în care el este *mai mult om*, fericit datorită prezenţei lui Hristos.

Holos Ophtalmos! În întregime ochi! Aceasta nu implică, oare, o deschidere totală faţă de ceilalţi, faţă de lume, faţă de Dumnezeu? Olivier Clement are dreptate atunci când scrie:

Creştinismul este religia feţelor (...) A fi creştin, înseamnă să descoperi, chiar în centrul absenţei şi al morţii, o faţă deschisă pentru totdeauna ca o uşă de lumină, faţa lui Hristos, iar în jurul ei, pătrunse de lumina Sa, de dragostea Sa, feţele păcătoşilor iertaţi, care nu mai judecă, ci primesc. Evanghelia înseamnă anunţarea acestei bucurii.

Model de sfinţenie, prezenţă, revelare a transfigurării cosmice viitoare a lumii, icoana ni se dăruieşte ca o mare carte deschisă. Trebuie să ştii să citeşti în ea pentru a învăţa să descifrezi feţele cu care te întâlneşti pe stradă şi pentru a găsi acea „mlădiţă unică“ grefată pe Hristos.

Chemarea pe care ne-o face Hristos este aceea de a da o faţă celor care nu au faţă (*aprósôpos*). Această chemare este preluată de Didim cel Orb (secolul al IV-lea) care va spune: „După ce L-ai văzut pe Dumnezeu, trebuie să vezi pe Dumnezeu în orice frate“.

La cele spuse până acum, mai adăugăm câteva cuvinte. În timpul lungilor noastre peregrinări pe Muntele Athos, am fost frapaţi de înrudirea profundă existentă între feţele reprezentate în minunatele fresce bizantine ale bisericilor şi din trapezele mănăstirilor şi feţele mai multor călugări pe care i-am întâlnit acolo. Adăpaţi din acelaşi izvor de Apă Vie, cu privirea îndreptată spre aceeaşi rază de lumină, ei strălucesc la fel.

Concluzie

Artă religioasă, iconografia este vedere și cunoaștere a lui Dumnezeu. Nici arta, nici teologia, luate în mod separat, nu ar putea crea o icoană. Se impune unitatea amândurora. Fundamentată pe Întruparea Logosului, de care amintește permanent, această teologie prin bogatul ei conținut de forme și culori întâlnește celelalte forme de teologie. Trăind din Tradiție, icoana permite revenirea la origini. Și, în timp ce decadența spirituală a fost legată altădată de declinul ei rapid, reânnoirea actuală înregistrată ici și colo îi este adesea foarte îndatorată.

Omenirea se află actualmente la o răscruce a istoriei, unde o nouă cultură în gestație se zbate în durerile nașterii. Epoca noastră, profund antropocentrică, bate toate recordurile atunci când este vorba de numărul de organizații legate de promovarea, de salvgardarea drepturilor omului și de bunăstarea sa. Și, totuși, chiar aceste drepturi sunt în fiecare zi batjocorite în majoritatea țărilor de pe glob, în timp ce problemele de supraviețuire, atât a omului, cât și a mediului său ambiant, se pun cu o acuitate fără egal. Iar, icoana descoperă o lume de frumusețe, de armonie și de pace în care omul și cosmosul regăsesc starea lor edenică. Unei arte și unei lumi adesea închise asupra lor înseși, imanenței-închisoare ea îi substituie transcendența, deschiderea spre viața de apoi, singura ieșire spre fericirea tuturor. În mod constant, icoana

rememorează, într-adevăr, finalitatea existenței umane: a deveni *ochi*, înseamnă a dezvolta vederea interioară pe care o alimentează lumina Duhului Sfânt ce transfigurează totul. Și dacă icoana își găsește principiul ei constructiv în lumina transfigurării lui Hristos, ea invită interlocutorul său să răsfrângă această transfigurare în lume prin primirea Duhului Sfânt care este, după Sfântul Serafim din Sarov, însuși scopul vieții creștine.

Faptele Apostolilor relatează că Sfântul Pavel a fost șocat la vederea atâtor idoli în orașul Atena. Cu toate acestea, el a fost mirat și fericit să descopere un altar pe care era scris: „Dumnezeului necunoscut“ (*F. Ap.* 17, 23). Oare, nu pe acest Dumnezeu necunoscut îl caută arta în abundența ei de umbre și lumină? Desigur, trebuie să redobândim o vedere curată, să ne eliberăm de „cataracta“ pe care o reprezintă un materialism excesiv, tot atâția idoli care-l țin pe om prizonier. Arta reflectă, într-adevăr, viața!

Icoana ne îndeamnă cu modestie să-l împăcăm pe om cu Dumnezeu, să-l ajutăm să-și regăsească, apoi să-și dezvolte vederea spirituală.

Evenimente cu consecințe importante au vrut ca cele două leagăne ale icoanei, Bizanțul și Rusia, să scape cu totul sau în parte creștinătății care le datorează atât de mult. Plin de transcendență, islamul își fundamentează iconoclasmul pe necunoașterea Întrupării Fiului lui Dumnezeu. În ceea ce privește Rusia, întărită prin rugăciunea și sângele atâtor martiri, fie ca ea să-și regăsească echilibrul prin unirea tuturor în respectul pentru oameni, așa cum sugerează icoana Sfintei Treimi a lui Rubliov.

Imprimată profund în conștiința poporului rus, icoana nu poate decât să reapară într-o zi cu o vigoare nouă, așa cum lasă să se întrevadă numeroasele semne percepute în ultimii ani.

Icoana îl însoțește pe creștinul ortodox de la leagăn până la mormânt. Închisă într-un muzeu, icoana nu mai trăiește, căci ea nu mai răspunde funcției ei primordiale. Dezrădăcinată, redusă la nivelul unui obiect de artă, icoana păstrează, cu toate acestea (cel puțin așa credem noi) energii duhovnicești acumulate

de-a lungul secolelor prin generațiile de credincioși care s-au rugat în fața ei. Atunci, îndrăgită pentru vechimea și frumusețea ei, ea dă mărturie în tăcere despre o lume transfigurată.

Trebuie să fim prudenți față de reproducerea icoanelor pe hârtie sau prin alte procedee industriale. Dacă există, desigur, foarte bune copii lipite pe un suport de lemn masiv (nu placă aglomerată), producții ale unui artizanat în general monastic, adesea prea multe copii ieftine lipsesc icoana tocmai de ceea ce-i este esențial. Am arătat mai sus cât de importante sunt materia suportului și ingredientele. Același lucru se poate spune și despre culori, despre lumină, tot atâtea elemente pe care hârtia nu le poate reda.

Cum să nu ne neliniștim când aflăm că ici-colo cursuri organizate propun neofiților realizarea unei icoane într-un foarte scurt interval de timp? Și câți nu se mulțumesc cu o învățătură rudimentară pentru a zbura cu propriile lor aripi, în timp ce o ucenicie autentică cere o muncă susținută de-a lungul mai multor ani înainte ca cineva să îndrăznească a pretinde titlul de iconograf? Patrimoniu al Bisericii nedespărțite, icoana ne-a fost transmisă după schismă și până astăzi de către Biserica Ortodoxă a cărei *imagine liturgică* este. Eterodocșii dornici să refacă legătura cu această artă, să încerce să se pătrundă de această trăire liturgică, fără de care, ei vor denatura cu siguranță icoana, care, ruptă de rădăcinile ei,va ceda locul foarte repede unui tablou religios — în sensul catolic al cuvântului — ceea ce în realitate, nu este icoana. Cum să nu regretăm, de asemenea, acea tendință pe care o au unele persoane, desigur bine intenționate, de a îndemna copiii să picteze icoane? Abia descoperită, icoana este astfel rău cunoscută și redusă la nivelul unei imagini pioase, fiind despărțită de aspectul ei sacru.

Practica acestei picturi cere, și repetăm această idee, talent și viață duhovnicească intensă, trăită în sânul Bisericii, hrănită ea însăși de Tradiție. Adevăratul iconograf este într-adevăr teolog prin imagine. Și iconografia este un limbaj care, ca să spunem adevărul, implică credință.

În prelungirea pierderii unității ei, schițate în secolul al XVII-lea, în secolul al XIX-lea, icoana s-a îndepărtat de canonicitate, de osmoza cu marea tradiție, ceea ce explică prezența imaginilor ne-iconice în numeroase biserici ortodoxe, în ciuda sprijinului nedezmințit acordat icoanei, recunoscută ca fiind primordială. Forțând puțin nota, nu trebuie să fim de acord că în fața unui Occident creștin „dezorientat“ care-și caută drum la nivelul imaginii sacre și redescoperă cu entuziasm icoana — chiar dacă uneori, o facem cu stângăcie, din cauza unei prea mari separări — Orientul ortodox contaminat de arta izvorâtă din Renaștere, dar din fericire menținându-se în perenitatea trăirii sale liturgice, la rândul său, trebuie să se reorienteze printr-o iconografie reînnoită, în legătură cu marea tradiție, în dependență de Duhul Sfânt.

Curentul actual de reînnoire iconografică ne bucură. Datorat mai cu seamă emigrației ruse în Franța ca de pildă Grigore Krug (+1969) și Leonid Uspensky (+1987), care au marcat această generație, el se înscrie în Grecia în filiera lui Fotios Kontoglou (+1965), căruia îi revine meritul de a fi reînviat tradiția bizantină și care a lăsat urmașilor săi un manual foarte detaliat pentru uzul iconografilor. Creatori ai acestei arte și, prin urmare, deținători ai harismei oricărui inițiator, grecii (și aceasta în ciuda mărfii de calitate proastă oferită străinilor), ne pare că astăzi dau dovadă de un mai mare dinamism decât rușii care sunt totuși în plin proces de întoarcere la izvoare. Nu este mai puțin adevărat că cele mai frumoase icoane care se află în circulație în țările noastre provin în mare parte din Rusia care, ca o ironie a soartei dată fiind situația ei actuală, evanghelizează în felul său un Occident subalimentat din punct de vedere spiritual.

În dialogul frățesc inaugurat între creștini, icoana reprezintă un loc privilegiat de întâlnire, un ferment real în vederea unității. Trebuie numai ca ea să fie descoperită sau re-descoperită după criteriile enunțate aici, adică în puritatea ei în care se exprimă adevărurile profunde ale credinței.

Există un anumit număr de realități în teologie pe care

cuvintele n-ar putea să le exprime. Iconografia, în tradiția ei cea mai curată, permite o apropiere maximă de mister. În strânsă legătură cu ea, muzica sacră bizantină sau slavă urmărește același scop. Ea dă densitate cuvintelor cântate care primesc un dinamism de neatins atunci când sunt utilizate fără muzică.

Încheind cele spuse până acum, ținem să amintim că icoana este mai mult decât o învățătură sau un suport pentru rugăciune: ea este obiect de venerare. O icoană pe care nu o mai venerăm seamănă cu un diamant lipsit de lumină: el nu mai trăiește, fiind cu toate acestea totdeauna gata să strălucească din toate părțile la cea mai mică rază de soare.

În centrul fluxului de imagini care invadează lumea noastră, icoana dă mărturie despre vederea duhovnicească a unui creștinism autentic: cel al dumnezeiesc-omenescului. Limbajul său de iubire se traduce în întâlnirea privirilor. Ea fecundează în mod imperceptibil toate imaginile și poartă în ea fermentul unei fericite redescoperiri a artei sacre creștine.

Fereastră spre Absolut, icoana revelează ceea ce ochii noștri trupești suportă din lumina lumii nevăzute. Ea nu se deschide numai spre lumea de dincolo, ci lasă să pătrundă suflul vital care înviorează toată casa.

Plămădită de o credință care caută teofania, icoana ne interpelează. Ea se descoperă în liniștea unei întâlniri față-n față. Trebuie s-o ascultăm ca să se arate în ea Cuvântul.

Bibliografie sumară

BOESPFLUG F., LOSSKY N., *Nicée 11 787—1987, Douze siècles d'images religieuses*, Cerf, 1987.

BOULGAKOV S., *L'Orthodoxie*, L'Age d'Homme, 1980.

CLEMENT O., *Le visage interieur*, Stock, 1978.

DROBOT G., *Icone de la Nativité*, Bellefontaine, 1975.

EVDOKIMOV P., *L'Art de l'icône, théologie de la Beauté*, Desclée de Brouwer, 1972.

GRABAR A., *La peinture byzantine*, Geneve, Skira, 1979.

ITTEN J., *L'Art de la couleur*, Paris, Dessain et Tolra, 1975.

KRUG G., (moine Grégoire), *Carnets d'un peintre d'icônes*, L'Age d'Homme, 1983.

LABRECQUE-PERVOUCHINE N., *L'Iconostase: une évolution historique en Russie*, Montreal, Bellarmin, 1982.

LUCIANO G., *Arts de Cappadoce*, Geneve, Nagel, 1971.

OUSPENSKY L., *Théologie de l'icône*, Cerf, 1982.

SCHONBORN C., *L'Icône du Christ, Fondements théologiques élaborés entre le premier et le deuxième concile de Nicée (325—787)*, Fribourg, 1978.

SENDLER E., *L'Icône, image de l'Invisible*, Desclée de Brouwer, 1981.

SERAPHIM DE SAROV, *Sa vie* par Irina Gorainoff, *Entretien avec Motovilov et Instructions spirituelles*, Desclée de Brouwer, 1981.

TARKOVSKY A., *André Roublev*, Editeurs Réunis, 1970.

TROUBETZKOI E., *Trois études sur l'icône*, Ymca - Press/OEil, 1986.

Prezentare selectivă a muzeelor și a colecțiilor de icoane

ATENA — Muzeul Benaki, Muzeul Bizantin — ATHOS (Sfântul Munte): mai ales următoarele mănăstiri: Hilandar, Marea Lavră, Iviron, Stavronikita, Vatopediu și Dohiariu — BARDEJOV (Slovacia): Sarisske Muzeum. — BELGRAD: Muzeul Național, Muzeul Bisericii Ortodoxe Sârbe. — BUCUREȘTI: Muzeul de Artă. — CONSTANTINOPOL: Patriarhia Ecumenică. — CRACOVIA: Muzeul Național. — DECANI (Serbia): mănăstire. — HERAKLION (Creta): Sfânta Ecaterina. — IERUSALIM: Patriarhia Greacă Ortodoxă. — KIEV: Muzeul de Artă Rusă și catedrala Sfânta Sofia. — KYRENIA (Cipru): Palatul mitropolitan. — KOLLIKEN (Elveția): colecția particulară a doctorului Siegfried Amberg-Herzog. — LENINGRAD: Muzeul Național Rus. — LONDRA: Victoria and Albert Museum. — METEORA (Grecia): cele cinci mănăstiri deschise publicului, dar mai ales, Mănăstirea Schimbării la față. — MOSCOVA: Galeriile Tretiakov, Muzeul Andrei Rubliov, Muzeul Kremlinului și catedralele Bunei Vestiri, a Adormirii Maicii Domnului și a Sfântului Mihail, Muzeul Național de Istorie, Muzeul de Artă Pușkin. — NIKOSIA: colecția din Faneromeni. — NOVGOROD: Biserica Schimbării la Față, Muzeul de Arhitectură și al Monumentelor vechi. — OHRIDA (Macedonia) bisericile Sfânta Sofia și Sfântul Clement. — PARIS: Muzeul Luvru. — PATMOS: Mănăstirea Sfântul Ioan. — Ravenna: muzeul. — RECKLINGHAUSEN (Germania): Muzeul de Icoane. — RODOS: Palatul mitropolitan. — ROMA: Pinacoteca Vaticanului și Muzeul din Latran. — SINAI: Mănăstirea Sfânta Ecaterina. — SKOPLJE (Macedonia): Galeriile de Arte Frumoase. — SOFIA: cripta de la catedrala Alexandru Nevsky și Galeriile Naționale, — STOCKHOLM: Muzeul Național. — TBILISSI (Georgia): Muzeul de Arte Frumoase. — VENEȚIA: Institutul Grecesc și Biserica Sfântul Gheorghe, a grecilor. — ZAGREB: catedrala și Muzeul de Artă și al vechilor monumente.

Cuprins

PREFAȚĂ 5

INTRODUCERE 7

I. TEMEIURI 13
1. Originea și dezvoltarea icoanei 13
2. Baza biblică și dogmatică 26
3. Locul icoanei în Biserica Orientului 32
4. Scurt comentariu asupra icoanelor praznicelor împărătești .38

II. STUDIUL ICOANEI PROPRIU-ZISE 45
1. Canoanele icoanei și scopul lor 47
2. Evoluția diferențiată a artei sacre în Orient și Occident 52
3. O deosebire fundamentală: icoana, teologie a prezenței 56
4. Date generale cu privire la icoană 59

III. ANALIZA CÂTORVA ICOANE 87
1. Icoana Maicii Domnului 87
2. Icoana Pantocratorului și Deisis 90
3. Icoana Răstignirii 93
4. Icoana Învierii sau a Coborârii în Iad 96

IV. ELEMENTE DE TEOLOGIE A ICOANEI 100
1. Icoana, chip curățitor 100
2. Întruparea 103
3. Schimbarea la față 104
4. Lumina, „întuneric care-ți ia ochii“ 106
5. Prezență și întâlnire 108
6. Creștinul — icoană vie 109

CONCLUZIE 112

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ 117

Redactor: Şerban Velescu
Tehnoredactor: Olimpiu Popa
Coli de tipar: 7,5 + 56 pagini planşe
Culegere şi paginare computerizată:
Editura Enciclopedică
Apărut: 1993